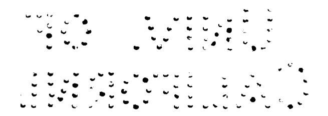
LESSING
UND DAS PROBLEM DER TRAGÖDIE

VON

JOSEF CLIVIO

MCMXXVIII

VERLAG DER MÜNSTER-PRESSE
HORGEN-ZÜRICH / LEIPZIG



Druck: Offizin Hans Schatzmann, Horgen-Zürich.

Vorwort.

Diese Arbeit wurde von Herrn Prof. Emil Ermatinger in Zürich angeregt und ist von seinen Schriften entscheidend beeinflusst. Dafür und für alle Förderung während meines Studiums schulde ich meinem verehrten Lehrer den grössten Dank.

Im folgenden soll der Versuch gemacht werden, Lessings Theorie der Tragödie von seiner Weltanschauung aus zu verstehen. Schon in dieser Problemstellung ist das Bekenntnis zu einer Ansicht über das Tragische angedeutet, wonach die Stellung zu diesem Phänomen weltanschaulich bedingt ist. Der prinzipiellen Erörterung dieser Auffassung mit Beschränkung auf das Wesentliche und unter Hervorhebung der Punkte, die für meine spezielle Aufgabe von besonderer Bedeutung sind, dient die Einleitung. Dadurch werden die Normen gewonnen, die dann im ersten Hauptteil zu zeigen ermöglichen, dass die Lösung der wichtigsten Weltanschauungsprobleme und das ganze Lebensgefühl der Aufklärung der Art von Weltbetrachtung, die man tragisch nennt, zuwiderlaufen. Ich kann mich bei diesen Auseinandersetzungen über das Verhältnis von Tragik und Aufklärung in der Hauptsache auf die Philosophie von Leibniz stützen; denn, wie hoch dieser selber auch über seinen ihn popularisierenden Nachfolgern des 18. Jahrhunderts steht, so bleibt er doch der geistige Urheber jenes dann bis zum Stumpfsinn gesteigerten Rationalismus, seine Teleologie wird die Grundlage für den Utilitarismus, sein Optimismus für den Eudämonismus der Aufklärung, Tatsachen, mit denen die Verflachung des Lebens, der Verlust an Ernst und Tiefe der Weltbetrachtung, das allmähliche Schwinden der metaphysischen Hintergründe aus dem Menschenleben zusammenhängen. Ja, und hätte das 18. Jahrhundert die Lehre Leibnizens vollständig begriffen und getreu über-

nommen, so hätte ihm das Gefühl für das Tragische, wie sich zeigen wird, dennoch verloren gehen müssen.

In Bezug auf Lessing ergibt sich eine doppelte Aufgabe. Zunächst werde ich seine Zeitbedingtheit nachzuweisen versuchen, die auch ihm die Erfassung wahrer Tragik unmöglich machte, um dann zu zeigen, welche Richtung seine Gedanken über das Tragische auf Grund seiner Persönlichkeit und seiner Weltanschauung nehmen mussten. Wir werden Lessing in seinen Kunstansichten, vor allem in Fragen der innern Form, ganz in seiner Zeit verwurzelt finden. Besonders ist es das Prinzip der Moral, das seine Lehre von der Tragödie, wie überhaupt seine ganze theoretische und praktische Leistung, bestimmt. Das zu leugnen und moderne Kunstanschauungen in seine Schriften hineinzulesen, weil man damit seinen Wert zu heben glaubt, ist sinnlos, um so mehr als Lessing selber unsere Art, die Kunst nur aus sich selber zu verstehen und sie im Zusammenhange mit der schöpferischen Persönlichkeit zu begreifen, wenn er sie gekannt, sicher nicht gebilligt hätte. Seiner durchaus praktisch gerichteten Natur genügte es nicht, bloss künstlerische Masstäbe auf die Dichtung anzuwenden; das erschien ihm zu wenig ernsthaft.

Was Lessing durch diese Betrachtungsweise als Künstler und Denker verliert, gewinnt er vielleicht als Mensch, und als wirkender Mensch wollte er selber vor allem gewertet werden, jenem berühmten Worte gemäss, das schon in einem seiner frühesten Aufsätze steht:

„Der Mensch ward zum Tun und nicht zum Vernünfteln erschaffen."

(XIV, 155.)

Inhaltsverzeichnis.

Literaturverzeichnis.

Quellen.

Lessings sämtliche Schriften. Herausgegeben von Karl Lachmann. 23 Bde. 3. Aufl. besorgt durch Franz Muncker. Stuttgart, Leipzig 1886—1924. Im Text zitiert, wobei sich die römische Ziffer auf den Band, die arabische auf die Seite bezieht.

Lessings Laokoon. Herausgegeben und erläutert von Hugo Blümner. 2. Aufl. Berlin 1880.

Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel. Herausgegeben von Robert Petsch als 121. Bd. der Philos. Bibliothek (mit ausgezeichneter Einleitung). Leipzig 1910.

Lessings Gespräche nebst sonstigen Zeugnissen aus seinem Umgang. Herausgegeben von Flodoard Freiherrn von Biedermann. Berlin 1924.

Aristoteles: Über die Dichtkunst. Übersetzt von Alfred Gudeman. (Philos. Bibliothek, Bd. 1.) Leipzig 1921.

Leibniz: Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie. 2 Bde. Übersetzt von A. Buchenau. Herausgegeben von Ernst Cassirer. (Philosoph. Bibliothek 107/08.) Leipzig o. J.

Leibniz: Die Theodizee. Übersetzt und herausg. von Artur Buchenau. (Philosoph. Bibliothek, Bd. 71.) Leipzig 1925.
Im Text zitiert: Th. (mit Seitenzahl).

Shaftesbury: Die Moralisten. Eine philosophische Rhapsodie. Übersetzt und eingeleitet von Karl Wolff. Jena 1910.

Weitere Quellenangaben siehe Anmerkungen.

Zum Problem des Tragischen.

Ermatinger E.: Das dichterische Kunstwerk. Grundbegriffe der Urteilsbildung in der Literaturgeschichte (besonders S. 220 ff). 2. Auflage. Leipzig, Berlin 1923.

Ernst P.: Der Weg zur Form. Ästhetische Abhandlungen vornehmlich zur Tragödie und Novelle (besonders S. 113 ff). 2. Aufl. Berlin 1915.

Hebbel Fr.: Ein Wort über das Drama. Mein Wort über das Drama. Vorwort zu Maria Magdalene.

Hirt E.: Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung. Leipzig 1923.

von Lukacs G.: Die Seele und die Formen. Essays. S. 325 ff: Metaphysik der Tragödie. Berlin 1911.

Scheler M.: Vom Umsturz der Werte. Der Abhandlungen und Aufsätze zweite durchgesehene Auflage. Bd. I: Zum Phänomen des Tragischen. Leipzig 1919.

Simmel G.: Einleitung in die Moralwissenschaft. 2 Bde. (besonders II: 380 ff). 3. Aufl. = 2. anastat. Neudruck. Stuttgart 1911.

Volkelt J.: Ästhetik des Tragischen. 3. Aufl. München 1917.

Allgemeines über das Zeitalter der Aufklärung.

Brüggemann Fr.: Der Kampf um die bürgerliche Welt- und Lebensanschauung in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Bd. III, S. 94 ff. Halle 1925.

Ermatinger E.: Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung. Leipzig, Berlin 1926.

Hettner H.: Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert, 4 Bde. 6. Auflage, herausgegeben von Otto Harnack 1913.

Korff H. A.: Geist der Goethezeit. Bd. I (besonders Einleitung). Leipzig 1923.

Köster A.: Die deutsche Literatur der Aufklärungszeit. Heidelberg 1925.

Schneider F. J.: Die deutsche Dichtung zwischen Barock und Klassizismus. Stuttgart 1924.

Troeltsch E.: Gesammelte Schriften. 4. Band, herausgegeben von Hans Baron. S. 338 ff: Die Aufklärung (1897). Tübingen 1924.

Allgemeines über Lessing.

Danzel-Guhrauer: G. E. Lessing. 2. Aufl., besorgt von Boxberger & Maltzahn. Berlin 1880.

Diltey W.: Das Erlebnis und die Dichtung. S. 17—174: G. E. Lessing. 8. Auflage. Leipzig, Berlin 1922.

Kettner G.: Lessings Dramen im Lichte ihrer und unsererZeit. Berlin 1904.

Oehlke W.: Lessing und seine Zeit. 2 Bde. München 1919.

Schmidt E.: Lessing, Geschichte seines Lebens und seiner Schriften. 4. Auflage. Berlin 1923.

Schrempf Chr.: Lessing. Leipzig 1913.
(Diesem kleinen, aber gehaltvollen Buche, wie besonders auch dem später zu nennenden Werke des gleichen Verfassers, verdanke ich viele Anregungen.)

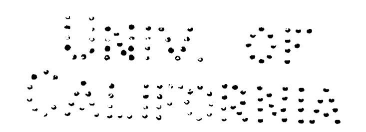
Lessing und die Philosophie.

Fittbogen G.: Die Religion Lessings. (Palaestra 141.) Leipzig 1923.
(Dieses tiefgreifende Werk war mir von grossem Nutzen, obwohl ich ihm nicht in allen Punkten folgen konnte.)

Hebler C.: Lessingstudien. Bern 1862.
Schrempf Chr.: Lessing als Philosoph. (Frommanns Klassiker der Philosophie, Bd. XIX.) 2. Auflage. Stuttgart 1921.
Windelband W.: Geschichte der neueren Philosophie. Bd. I. 6. Auflage. Leipzig 1919.
Zimmermann R.: Leibniz und Lessing. Eine Studie. Sitzungsberichte der Wiener Akademie. Wien 1855, S. 326—391.

Lessings Theorie der Tragödie.

Braitmaier F.: Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing. Frauenfeld 1888.
Cassirer E.: Freiheit und Form. 2. Aufl. Berlin 1918 (besond. S. 145 ff).
Cosack W.: Materialien zu G. E. Lessings Hamburgischer Dramaturgie. 2. Aufl. Paderborn 1891.
Gundolf Fr.: Shakespeare und der deutsche Geist (besonders S. 105 ff). 6. Auflage. Berlin 1920.
May K.: Lessings und Herders kunsttheoretische Gedanken in ihrem Zusammenhang. (Germ. Studien, Heft 25.) Berlin 1923.
Poensgen M.: Geschichte der Theorie der Tragödie von Gottsched bis Lessing. Diss. Leipzig 1896.
Schacht R.: Entwicklung der Tragödie in Theorie und Praxis von Gottsched bis Lessing. Diss. München 1910.
Sommer R.: Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Ästhetik von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller (besonders S. 176—194). Würzburg 1892.
Walzel O.: Vom Geistesleben alter und neuer Zeit. (S. 232 ff: Lessings Begriff des Tragischen.) Leipzig 1922.
Weitere Literaturangaben siehe Anmerkungen.



Einleitung.

Vom Wesen des Tragischen.

Wo die Ursache rätselhaft ist, empfiehlt es sich, von der festgestellten Wirkung auszugehen. Rätselhaft, oder zum mindesten umstritten, ist auch der Grund für das eigentümliche Lebensgefühl, das der Tragödie entströmt. Eine Darstellung des Tragischen nimmt so am besten von der Untersuchung der seelischen Wirkung ihren Ausgang, die wir bei tragischem Geschehen unmittelbar in uns erleben. Dieser Weg soll auch hier eingeschlagen werden.

1. Das tragische Lebensgefühl.

„Es handelt sich in der Kunst um nichts als um gewisse Wirkungen. Dieser Wirkungen wegen ist sie entstanden . . . . ."[1]) Diese Behauptung Paul Ernsts ist in ihrer Allgemeinheit gewiss eine Übertreibung und nur als Reaktion gegen die „l'art pour l'art"-Theorie zu verstehen. Richtig ist aber der Hinweis auf die Bedeutung des Publikums für das Kunstschaffen. Gerade für die Tragödie, wie überhaupt für das Drama, lässt sich sagen, dass sie sich nicht nur gebildet habe, weil ein Mensch gestalten wollte, sondern weil eine gewisse Wirkung erzielt werden sollte. Welches ist nun diese Wirkung, die, um mit Lessing zu sprechen, die saure Arbeit der dramatischen Form veranlasst, um deretwillen man „ein Theater erbauet, Männer und Weiber verkleidet, Gedächtnisse gemartert, die ganze Stadt auf einen Platz geladen?" (X, 123.)

Es kann uns hier nicht darum zu tun sein, die freilich nicht zu leugnenden Abstufungen in der Wirkung der einzelnen Tragödien zu analysieren; vielmehr müssen wir die seelische Wirkung des Tragischen als Einheit zu fassen suchen. Trotzdem mag es für die Beantwortung unserer Frage gut sein, sich ein konkretes Beispiel einer tragischen Fabel vor Augen zu halten, und als solches

scheint sich mir keines besser zu eignen als der „Gefesselte Prometheus“ des Aischylos, da diese Tragödie gerade in dem Punkte einsetzt, wo ein tragisches Geschehen zu furchtbarem Ende geführt ist, und dann in der Hauptsache nur die Gefühle darstellt, die jenes im Helden und in seiner Umgebung hervorruft.

Mit der Herrschaft des Zeus beginnt eine neue Zeit; die Welt soll neu geordnet werden; der neue Herr richtet nach neuen Rechten, und der Titanen, seiner Vorgänger, ehrwürdige Urgesetze werden ausgelöscht. So wird auch die Vernichtung des Menschengeschlechtes beschlossen, damit an seine Stelle ein neues, besseres trete. Da erbarmt sich Prometheus der dem Untergange Geweihten und ist gewillt, ihnen zu helfen. Trotzdem er die für ihn qualvolle Bestrafung seines Ungehorsams gegen den neuen Weltbeherrscher voraussieht, kann er von seinem Willen nicht lassen. Er folgt seinem innersten Gefühle, rettet die Menschen und, indem er ihnen das Feuer vom Himmel bringt, gibt er ihnen die Möglichkeit, sich aus tierähnlichem Zustande zu wahren Menschen zu entwickeln. Ihn selber aber lässt Zeus zur Strafe für seinen Ungehorsam an einen Felsen schmieden.

Welche Gefühle löst nun dieses Geschehen im Helden und in uns aus? Zur Rettung und Förderung der Menschheit vollbringt Prometheus gegen Zeus' Willen grosse Taten, und dafür sehen wir ihn die schrecklichsten Qualen erdulden. Er hat zwar in unbändiger Kraft die ihm gesetzten Schranken durchbrochen, aber er tat es, von seinem Mitleid bewogen. Er kann so sein Tun nicht bereuen, ja, er ist stolz auf das, was er vollbracht.

Das übrige noch höre, staunen wirst du mehr,
Wie ich mir Künste, wie ich Wege mir erdacht......
Nur von Prometheus kommt den Irdischen das Heil! [2])

So bäumt er sich trotzig gegen den Göttervater auf; er fühlt sich ihm gleich, überlegen sogar, und keine Drohung vermag ihn zu beugen.

So knie, rufe, dienre um den Mächtigen.
Doch mir berührt Zeus weniger als ein Nichts das Herz [3]).

Einerseits ist also Prometheus voll Stolz und Trotz; andrerseits

aber erkennt er auch seine Schwäche, und Bitterkeit erfüllt ihn über sein Los.

> Der ich Erbarmung trug den Sterblichen, Erbarmung nicht
> Erfuhr ich selbst. Denn ohne Mitleid ward ich so
> Hinaufgezogen [4].

Das Gefühl seiner geistigen Freiheit, gegen die nicht einmal der höchste Gott etwas auszurichten vermag, erfüllt ihn mit Stolz; dieser wird aber durch das Bewusstsein seiner körperlichen Gebundenheit gedämpft. Diese Zwiespältigkeit in der seelischen Haltung des Helden spiegelt sich auch im Zuschauer als Mischgefühl: Einerseits erweckt die geistige Grösse unsere Bewunderung; dass aber gerade sie der Grund seines Leidens wird, erfüllt den Menschen mit Trauer für den Helden und lässt ihn zugleich vor dem Schicksal erschauern, das ein solches, ihm unvernünftig scheinendes Geschehen zulässt. Alles Tragische erweckt in uns dieses gemischte Gefühl. „Es ist eine Zusammensetzung von Wehsein, das sich in seinem höchsten Grad als ein Schauer äussert, und von Frohsein, das bis zum Entzücken steigen kann....." [5]. Wir stehen vor unbegreiflichen Widersprüchen in der Einrichtung der Welt; unbegreiflich bleibt es Prometheus und uns, dass er um des Guten willen, das er tat, verdammt sein soll. Aber merkwürdigerweise werden wir durch die Tragödie nicht niedergedrückt, sondern erhoben. Nicht das Schmerzgefühl ist in der Wirkung des Prometheusmythos das Überwiegende, da das Leiden gerade die Grösse des Helden offenbart. Im körperlichen Schmerz wird sich Prometheus der Freiheit seiner Seele bewusst: Zeus kann wohl seinen Körper in Fesseln legen, aber seinen Willen vermag er nicht zu brechen.

Was im Grunde Prometheus quält, ist nicht so sehr die Strafe selber als das Gefühl ihrer Ungerechtigkeit. Durch seine Einsicht ins Schicksal weiss er zwar, dass er leiden muss; es überfällt ihn also nicht unvorbereitet; aber durch die Erkenntnis der Zukunft bleibt ihm das, was sie bringt, nicht weniger unbegreiflich. Ein Schicksal, das sich nur durch sein unschuldiges Leiden erfüllen kann, muss ihm ungerecht erscheinen, und so endet die Tragödie mit dem Schrei:

O heilige Mutter du, heiliger Äther, — —
Du siehst, wie ich ungerecht leide.

Immerhin bleibt Prometheus der Trost, dass die Tat, für die er büssen muss, selbstgewollt war; denn dass er **muss**, ist nicht der Grund für sein Handeln, das vielmehr aus dem Innersten seiner Persönlichkeit fliesst. Und darin, dass er die Kraft besitzt, für die Verwirklichung seiner höchsten Absichten die schwersten Qualen zu erdulden, liegt das erhebende Moment, das alles überwiegt. Trotzdem bleibt das Gefühl, ungerecht bestraft zu werden, in ihm lebendig und ruft nach einer höhern Begründung.

Noch stärker wird dieses Bedürfnis gegenüber andern Tragödien. So sehen wir z. B. in Oedipus einen Menschen, der ohne die mindeste subjektive Schuld (er wird sich ja erst Jahrzehnte später über sein Tun klar!) objektiv die grössten Greueltaten begeht, die er dann sühnen muss. Sollen wir solchem Geschehen gegenüber nicht verzweifeln, so muss uns der Dichter in all den Unbegreiflichkeiten und scheinbaren Ungerechtigkeiten einen tiefern Sinn ahnen lassen. Erst wenn die Tragödie von der unabwendbaren Notwendigkeit des schuldlosen Leidens überzeugt, hat sie ihre Aufgabe erfüllt. Diese tiefere Begründung kann aber nicht im Menschlich-Irdischen gefunden werden, da ja das Tragische unserm Verstande sinnlos und unvernünftig scheint. Vielmehr führt uns die Tragödie in die Tiefen menschlichen Wehes hinab, um uns dessen Zusammenhang mit dem Wirken übersinnlicher Kräfte im Weltgeschehen zu offenbaren, Gewalten, die wir nicht zu begreifen vermögen. Sie zeigt uns den unendlichen Wert der Persönlichkeit, das Göttliche im Menschen und zugleich, dass dieser in der Entwicklung der Menschheit nichts gilt. Ihr aber dient das unschuldige Leiden des Prometheus; so leidet Christus; so alle grossen tragischen Charaktere. Der tragische Held soll sich selber als Werkzeug der Weltordnung erkennen, oder zum mindesten muss der Zuschauer zu dieser Erkenntnis gelangen; dann fühlt er die Notwendigkeit solchen Geschehens, dann bleibt wohl noch eine gewisse Trauer, aber sie haftet nicht mehr an den persönlichen Leiden des Helden, sondern sie geht auf die Weltbeschaffenheit selber, die solches Leiden bedingt, und sie unterscheidet sich von

der gewöhnlichen Trauer dadurch, dass sie sich nicht mit dem Wunsche nach dem Nichtsein des Geschehenen verbindet. In diesem Sinne ist die Tragödie höchste Lebensbejahung.

So mündet alle Tragik in die Erkenntnis der Notwendigkeit menschlicher Verschuldung und des daraus folgenden Leidens. Zwar vermag der Mensch eine solche Weltordnung nicht zu begreifen, aber er erkennt in ihr ein Gesetz, das alles Leben bestimmt (wenn es auch nur in den äussersten Fällen schroff hervortritt); denn im Grunde verschuldet alles Schaffen, indem es Geschaffenes zerstört. Nach dieser Erkenntnis bleibt dem Menschen nur noch die ehrfürchtige Unterwerfung in das Unbegreifliche, das Erschauern vor den sein Leben bestimmenden Mächten. So ist schliesslich alles wahrhaft Tragische im Metaphysischen begründet, und wir verstehen, dass die Tragödie religiösen Ursprungs ist.

2. Die tragische Fabel.

Nach den letzten Ausführungen braucht nicht mehr besonders erwähnt zu werden, dass das Tragische nicht nur eine ästhetische Kategorie ist. Es ist vielmehr ein wesentliches Element der Welt selber, das zu erkennen aber eine besondere Lebensbetrachtung voraussetzt. So finden wir die dichterische Gestaltung des Tragischen, die grosse Tragödie, nur auf dem Boden bestimmter Weltanschauungen. Welcher Art diese sind, soll die nun folgende stofflich-ideelle Betrachtung der tragischen Fabel zeigen.

Das Leben stellt den Menschen immer in ein Gefüge von Begebenheiten und verlangt von ihm eine Entscheidung, die er frei und mit eigener Verantwortung fällen muss. Das Eigentümliche des tragischen Geschehens besteht nun darin, dass es den Menschen in eine Situation bringt, wo zwei unvereinbare Notwendigkeiten an ihn herantreten; sei es, dass dies als Gegensatz zwischen individuellem und allgemeinem Willen in Fällen, wo beide innere Berechtigung haben, oder als innerer Pflichtenkonflikt sich äussert. Diesen Widerstreit, der den Menschen im Tiefsten ergreift, gestaltet die Tragödie. Immer stehen höchste Werte im Kampfe, und es lässt sich nicht entscheiden, auf welcher Seite das

Recht ist. So wirken im „Gefesselten Prometheus" auf beiden Seiten die höchsten Motive. Die Erkenntnis der Unvollkommenheit des Menschengeschlechtes und seine Absicht, ein besseres zu erschaffen, sind es, die Zeus den Untergang der Menschheit beschliessen lassen und nicht blosser Vernichtungswille. Und dem widersetzt sich Prometheus nicht nur aus Trotz, sondern von seinem Mitleid bewogen. Er gehorcht einer innern Stimme, wenn er den Menschen beisteht, und er müsste sich selber untreu werden, gegen sein Gewissen handeln, wollte er Zeus' Gebot achten. Die Tragik liegt nun gerade darin, dass Prometheus nach seinem innersten Gefühle handelt und dennoch schuldig wird, indem er sich dem allgemeinen Willen entgegenstellt. „Denn sorglos bei des Vaters Wort zu sein ist schwer"[6]). Aber diese Schuld ist im Wesen des Prometheus selbst begründet, mit seiner Existenz schon gegeben und dadurch unvermeidlich, weshalb er sie nicht als Schuld begreifen kann und über die Ungerechtigkeit klagt, die ihm geschieht. Das Gewissen, sonst das Mass für das sittliche Handeln, veranlasst hier eine Schuld: Es ist eine Unvernunft in der Welteinrichtung, die sich in diesem tragischen Vorgang enthüllt.

So ist das tragische Geschehen immer widerspruchsvoll, wodurch jede gute Fabel eine paradoxe Struktur erhält. Hamlet wird aus Kindespflicht zum Muttermörder; Götz von Berlichingen und Karl Moor werden aus Liebe zum Recht Verbrecher; in Hebbels „Maria Magdalene" haben nach des Dichters eigenem Ausspruch alle recht; hier handeln Menschen aus innerster Überzeugung, aber sie erfüllen Pflichten, die aus der Gebundenheit an eine erstarrte Moral entspringen, und so wird Pflichterfüllung zur unsühnbaren Schuld etc.

Motivisch ist die tragische Fabel zwar immer ein Einzelfall; dieser symbolisiert aber ein Allgemeines, eben weil er nicht im Menschlichen, sondern in der Weltbeschaffenheit, im Metaphysischen begründet ist. Am Einzelfall des Prometheus erleben wir den allgemeinen Gegensatz zwischen geistiger Vollkommenheit und physischer Unzulänglichkeit im Menschen, ein Widerstreit, der sich am reinsten bei grossen Persönlichkeiten zeigt. Indem der schöpferische Mensch sein Wesen verwirklichen, d. h. schöpferisch tätig sein will, muss er die bestehende Weltharmonie, die heilig

und unverletzlich ist, stören. Deshalb stösst er in seinem notwendigen, weil in seinem Wesen begründeten Schaffensdrang auf den Widerstand der Welt, die ebenso notwendig die herrschende Ordnung wahren muss. Verschiedene Gesetze bestimmen Individuum und All; jenes muss Neues schaffen, dieses das Seiende erhalten; dem Sollen stellt sich ein Müssen entgegen, und an dieser Diskrepanz scheitert der schöpferische Mensch. Die physische Gebrechlichkeit bedingt seinen Untergang; aber darüber hinaus gelangt sein hohes Wollen zum Siege, und darin beweist sich seine geistige Vollkommenheit: Prometheus wird vernichtet, aber die Menschheit ist gerettet.

So symbolisiert jede Tragödie ein Allgemeines, und darum trägt sie den Stempel unerbittlicher Notwendigkeit an sich. Sobald das Leben den Menschen in eine tragische Situation stellt, ist der Kampf unausbleiblich, die Vernichtung eines hohen Wertes nicht zu umgehen. Unlösbarkeit gehört zum Wesen des Tragischen. „Alles Tragische beruht auf einem unausgeglichenen Gegensatz. Sowie Ausgleichung eintritt oder möglich, schwindet das Tragische“ [7]). Diese Unlösbarkeit des Konflikts zeigt sich z. B. in der „Antigone“ darin, dass die Vertreter beider Mächte vernichtet werden: Kreon erleidet wie Antigone einen tragischen Tod.

Besonders eindrücklich wird die Unlösbarkeit bei sittlichen Konflikten, die im Grunde stets tragisch enden, wenn es auch nicht immer zur Katastrophe kommt. Diese ist unvermeidlich, wenn ein Gegensatz besteht zwischen subjektiver und objektiver Wertung der Pflichten (objektiv auf die Gegenmacht bezogen). Aber auch da, wo dieser unüberwindbare Gegensatz fehlt und so die Vernichtung eines Wertes vermieden werden kann, fühlt man doch immer die Unlösbarkeit des sittlichen Konflikts. Wenn ein Mensch zwischen zwei Pflichten steht, die sich gegenseitig ausschliessen, von denen er aber selber diejenige als die höhere erkennt und befolgt, die auch allgemein als die höhere anerkannt wird, so sollte man erwarten, dass die Handlung befriedigte. Aber es ist nicht so; denn die zurückgesetzte Pflicht, und sei sie noch so klein, bleibt immerhin sittlich und ihre Nichterfüllung muss daher ein Gefühl des Nichtbefriedigtseins zurücklassen, wenn es auch nicht zur Katastrophe führt. Dies ist der Fall des Prinzen von

Homburg. Also nicht einmal die auf subjektiv und objektiv, persönlich und allgemein begründeter Rangordnung der Pflichten beruhende Entscheidung und Handlung befriedigt restlos: das ist wohl der schärfste Ausdruck für die Unversöhnlichkeit der Pflichtengegensätze.

Der tragische Konflikt ist in jedem Falle unlösbar; wohl kann der Knoten durch den Tod des Helden durchschnitten, nie aber wirklich gelöst werden. Nicht einmal um den höchsten Preis, das Leben des Menschen, kommt eine tatsächliche Versöhnung und Vereinigung der Gegensätze zustande. Es bleibt immer bei der Lösung innerhalb des Subjekts; für Antigone ist allerdings der Konflikt mit ihrem Tode, wodurch sie ihre Schuld sühnt, gelöst; aber der objektive Konflikt, der Widerspruch in der Weltbeschaffenheit, der sich an ihr offenbarte, bleibt weiter bestehen und wird das nächste Individuum, das ihm verfällt, wieder vernichten. Gerade in diesem Weiterwirken des tragischen Konflikts nach dem Tode des Helden zeigt sich seine Unlösbarkeit, und damit erweist sich die Wertevernichtung als unabwendbar und notwendig.

Das Gemeinsame in allem tragischen Geschehen ist die Tatsache, dass ein Mensch, trotzdem er sein Wollen auf die höchsten Ziele richtet, schuldig wird und leiden muss. Der Mensch kann die Gesetze der Sittlichkeit und seines Gewissens befolgen und doch verschuldet er sich, was nichts anderes heisst, als dass das Tragische in gewissem Sinne jenseits von Gut und Böse liegt.

Da das Verhältnis von Sittlichkeit und Tragödie in der Ästhetik der Aufklärung eine grosse Rolle spielt, mag es am Platze sein, auch hier noch näher auf diese Frage einzugehen. Wenn ich sagte, das Tragische stehe jenseits von Gut und Böse, so ist das nur so zu verstehen, dass die Taten des tragischen Helden nicht mit objektiven Masstäben bürgerlicher Moral gemessen werden dürfen, um daraus auf seinen Wert zurückzuschliessen. Wohl muss aber die ganze subjektiv bestimmte Richtung seines Handelns auf das Gute gehen, oder besser, auf das ihm gut Erscheinende, sodass sich für den tragischen Helden nie die Alternative ergibt: Soll ich gut oder soll ich böse handeln? Die Entscheidung über gut und böse ist allerdings nur subjektiv und im Helden selbst begründet. Er muss tun, was er von seinem sittlichen Gefühle aus nicht unterlassen

kann. Dabei kann er dann objektiv Böses vollbringen, d. h. er verschuldet sich, er verfällt in tragische Schuld. Nie vollbringt aber der tragische Held Taten, die er zum voraus als unsittlich erkennt, denn sonst müsste die sittliche Billigung seines Leidens die tragische Wirkung aufheben.

Von diesem Standpunkte aus kann ich einen Richard III. nicht tragisch empfinden, denn hier wird der Untergang zweifellos durch persönliche Schuld herbeigeführt, deren sich der Held im voraus bewusst ist. Um tragisch zu sein, müsste in Richard nie der Zweifel an der Sittlichkeit seines Tuns entstehen; er müsste so zu sagen aus einem falschen Sittlichkeitssystem heraus handeln. Nun sind aber seine Taten bewusste Rache an der Gesellschaft: Richard ist so missgestaltet, dass ihn die Hunde anbellen, wenn er an ihnen vorüberhinkt; so lange er lebte, hat er keine Liebe erfahren, nur Hohn, Spott und Zurücksetzung, sodass er allmählich von Neid, Erbitterung und Hass gegen die ganze Welt erfüllt wird. Durch diese Schilderung macht ihn uns Shakespeare menschlich begreiflich; dadurch wird er aber nicht weniger abstossend. Unmittelbar wirkt so diese Gestalt nicht tragisch, obwohl die Reflexion auch an ihr eine gewisse Tragik erkennt. Wir sehen in Richard III., trotz seiner ganzen Verworfenheit, immerhin einen grossen, schöpferischen Charakter, dessen gewaltige Kraft aber durch ihre falsche Richtung die Menschheit bedroht, anstatt sie zu fördern [8]).

Der tragische Held muss also an strenge sittliche Ideale glauben, die nicht als objektive moralische Regeln zu verstehen sind, sondern als in seinem Wesen begründete Lebensnormen, die oft gerade der allgemeinen Sittlichkeit widersprechen, denen er aber unter allen Umständen gehorchen muss, um sich selber treu zu bleiben. Nur wenn es für einen Menschen solche, jederzeit bindende Ideale gibt, sind überhaupt sittliche Konflikte möglich. In diesem Sinne stimme ich Paul Ernst vollkommen bei, wenn er erklärt, dass „der schlimmste Feind alles Tragischen in der Ansicht von der Relativität aller Sittlichkeit liege" [9]). Dafür werden uns spätere Abschnitte Beispiele liefern.

Nie hat aber das Tragische mit moralischer oder krimineller Schuld etwas zu tun, obwohl der Tat des Helden an sich ein solches Prädikat zukommen kann. Das lässt darauf schliessen, dass

die tragische Schuld nicht die Folge der Handlungen eines Menschen ist. Damit kommen wir ihrem Wesen näher.

Wir sahen, dass das tragische Geschehen den Menschen in eine Situation bringt, in der zwei unvereinbare Pflichten an ihn herantreten. Wie nun auch seine freie Entscheidung ausfalle, immer muss er sich nach einer Seite verschulden. So ist auch die tragische Schuld ein Paradoxon: eine notwendige Schuld, eine unverschuldete Schuld. Sie ist eigentlich schon mit dem Verfallen in die tragische Situation gegeben. Antigone mag der Staatsautorität oder der Familienpietät gehorchen, auf jeder Seite blickt ihr eine Schuld entgegen, die sie innerlich oder äusserlich vernichten wird. So liegt die Schuld, von der sie vernichtet wird, schon vor ihrem Handeln, ja schon vor ihrer Entscheidung, um mit Scheler zu sprechen: Die tragische Schuld ist schon in der „Wahlsphäre" gegeben und entsteht nicht erst durch den „Wahlakt". Dadurch unterscheidet sie sich von der moralischen oder kriminellen Schuld[10]. Es ist also keine menschliche, sondern eine überpersönliche Schuld; sie liegt schon in der Weltbeschaffenheit, die Situationen zulässt, in denen der Mensch sich notwendig verschulden muss. So ist es in der Einrichtung der Welt selbst begründet, dass historisches und natürliches Recht mit einander in Widerspruch geraten, weshalb Götz und Karl Moor einer überpersönlichen, tragischen Schuld verfallen, wenn sie ihr Rechtsgefühl dazu treibt, das positive, historische Recht zu bekämpfen. Göttliches als wirkende Kraft und Göttliches als gewordene Ordnung, Leben und Ergebnis frühern Lebens stehen hier im Kampf, beides also wertvolle Elemente der Welt. Mit ihrem unlösbaren Widerstreit ist auch die Vernichtung des Menschen gesetzt, der ihn als Konflikt in sich erlebt. Dass aber die Schuld, die hier den Untergang eines Wertes bedingt, nicht an der Tat des Helden hängt, sondern auf der Weltbeschaffenheit beruht, geht auch daraus hervor, dass selbst nach der Sühnung durch den Tod des Schuldigen keine Befriedigung eintritt, während doch das bei gesühnter, persönlicher Schuld der Fall ist.

Das Tragische ist immer mit der Vernichtung eines hohen Wertes verbunden; doch erweckt nicht jede Wertevernichtung dieses Gefühl. Der durch Blitzschlag herbeigeführte Tod eines Genies ist wohl sehr traurig, aber nie tragisch. Hier sehen wir

bloss Zufall und keine innere Notwendigkeit; es ist das sinnlose Walten der Naturkausalität, die ohne Rücksicht auf Hoch und Niedrig über alles hinwegschreitet. Hier fehlt ein wichtiger Faktor, der für die Tragik unentbehrlich ist: Der Held hat nicht die Möglichkeit zum Kampfe, in dem er als sinnlich begrenztes, aber geistig unbegrenzt wollendes Wesen einem Grenzenlosen gegenübertritt, zum Kampf, in dem sich mit der Schwäche auch die Grösse des Menschen erweist. Auf Grund einer Weltanschauung, die den Menschen und das Leben nur als Produkte einer Anzahl verschiedenartiger Naturkräfte fasst, wie irgend einen andern Gegenstand der Welt, ist deshalb keine Tragik möglich. Hier müsste jeder Kampf mit der Umwelt bloss als Spiel erscheinen, da ja sein Ausgang nicht vom lebendigen, freien Menschen, sondern allein von der auch diesen bestimmenden allgemeinen Kausalität abhängt, ein Spiel, für das man von Künstler und Zuschauer kein Interesse verlangen kann. Zwar fühlt sich praktisch jeder Mensch frei, und seine Handlungen erscheinen jedem als sein Werk; aber dem deterministischen Beobachter muss das als eine Selbsttäuschung erscheinen, der sich der Mensch hingibt. So wird die dichterische Gestaltung nicht nur zum Spiel, sondern zum grausamen Spiel, das den Menschen als Spielball der Naturkräfte darstellt, wo er unter Einsetzung seines ganzen Selbst sein Geschick selber zu bestimmen glaubt.

So konnte der Naturalismus des 19. Jahrhunderts mit seiner Lehre von der durchgängigen Determination alles Lebens die grosse Tragödie nicht hervorbringen. Auf diesem Boden gibt es im Grunde auch keine Werte, durch deren Vernichtung die tragische Stimmung entstehen könnte. Denn blosse Naturkausalität ist werteverneinend; alles ist hier gleich notwendig; es gibt keinen Unterschied zwischen gross und klein, bedeutungsvoll und sinnlos, gut und böse; was ist, musste werden, und unbeeinflusst von Zweck und Zielen folgt jeder Moment aus dem vorausgegangenen.

Wo aber menschliches Leid nur als Folge von starren Naturgesetzen erscheint, da entsteht nur Mitleid, niederdrückendes Mitleid, das wir auch dem Tier gegenüber empfinden, das geschlagen wird und sich nicht wehren kann. Nur solches Mitleid erwecken auch die Menschen Gerhard Hauptmanns, da wir an ihnen bloss

die Notwendigkeit ihres Leidens sehen, nicht aber die Freiheit der Selbstbestimmung. Hier bleibt denn auch die Trauer nur am Einzelschicksal hängen und geht nicht auf die Weltbeschaffenheit; hier gibt es keine überpersönliche Schuld, alles ist im Menschlichen, Irdischen begründet: jedes metaphysische Lebensgefühl fehlt. So handelt es sich bei Hauptmann denn auch meistens um materielle Konflikte, die mit einem Haufen Geld zu lösen wären, wie in den „Webern", deren Problem sich „aus Mangel an Geld bei Überfluss an Hunger" ergibt[11]).

Unterliegt das menschliche Leben nur blinder Naturkausalität, so muss dem Menschen jeder Kampf sinnlos erscheinen; Quietismus ist die Folge. In einer solchen Welt des reinen Müssens nimmt man allem Geschehen gegenüber dieselbe Haltung ein: es ist das Gefühl menschlicher Ohnmacht. Hier ist keine Tragik möglich. Ebensowenig aber in einer Welt, wo der Mensch völlig ungehemmt sein Wesen verwirklichen könnte; denn hier würde er gleich Gott und wie dieser über jedes Leiden erhaben. Nur wo der sittliche Wille bald frei wirken kann, d. h. wo Einheit besteht zwischen dem werteschaffenden Wollen des Menschen und dem äussern Gang des Geschehens, bald aber dadurch gehemmt wird, dass diese einander zuwiderlaufen, wo das zielgerichtete Streben des schöpferischen Menschen bald sich verwirklichen kann, bald aber am Widerstande der Welt sich bricht, nur da ist Tragik möglich; denn nur hier fühlt sich der Mensch als freies und zugleich gebundenes Wesen. Vor allem ist Willensfreiheit Voraussetzung für die Möglichkeit der grossen Tragödie, da nur die Vernichtung des Menschen nach selbstgewollter Tat tragisch ist. Zwar kümmert sich der Künstler nicht um die philosophische Lösung des Freiheitsproblems. Der Tragiker und sein Held verhalten sich wie der naive Mensch, dem das Gewissen in jedem Augenblick seines Handelns die Existenz des freien Willens verkündet, unbekümmert darum, dass die theoretische Überlegung uns das Gegenteil zu beweisen scheint. „An den freien Willen glauben, heisst auch für den Tragiker und seinen Helden, ihn haben"[12]). Treffend charakterisiert schon der junge Goethe die Tragik bei Shakespeare als das Zusammenprallen der „prätendierten Freiheit" des menschlichen Willens mit dem notwendigen Gang des Ganzen. Mag auch die

Freiheit eine Illusion sein, so genügt es doch, wenn der Künstler im Glauben an ihre Möglichkeit nur das Bedürfnis des Menschen nach Freiheit gestaltet; denn nur so kann er seinen Helden in erschütterndem Kampfe mit dem Schicksal zeigen. Umgekehrt muss er aber auch von dem Glauben an die Allmacht des Schicksals erfüllt sein. Aus dieser Polarität der Einstellung entspringt das eigentümliche Lebensgefühl des tragischen Helden, wofür der „Gefesselte Prometheus" uns vielleicht das bezeichnendste Beispiel gibt. Der Held hat hier sogar volle Einsicht ins Schicksal; aber was ihm geschehen muss, empfindet er als selbstgewollt. Was ihm geschieht, lässt er nicht nur über sich ergehen, sondern er will es auch und darum erscheint es ihm als sein Werk.

„Hast du nicht alles selbst vollendet,
Heilig glühend Herz?"

lässt Goethe seinen Prometheus ausrufen; andrerseits muss er aber auch die unüberwindlichen Gewalten anerkennen, von denen er beherrscht wird, „die allmächtige Zeit und das ewige Schicksal". Der tragische Held muss also von dem Glauben erfüllt sein, dass das, was er will, auch im Dienste des Schicksals geschieht. In diesem Zwiespalt des Gebundenseins und der Abhängigkeit einerseits und dem Gefühl der Freiheit andrerseits ist der letzte Grund des Tragischen zu suchen. Der Mensch fühlt sich als Mitschöpfer am Weltprozess, muss aber auch Gefahr und Verantwortung tragen.

So ist die Tragödie in gewissem Sinne die höchste Bejahung des Individualismus. Der Mensch behauptet in ihr seinen Anspruch auf persönliches Leben und kompromisslose Verwirklichung seines eigenen Wesens, weil er sich mit dem Schicksal eins fühlt. Eine Lebensanschauung, die dem Individuum das Recht auf Eigenexistenz abspricht, die es nur als untergeordnetes Glied des Ganzen anerkennt, hat auch kein Gefühl für das Tragische. Die Weltanschauung des Tragikers ist vielmehr polar; Individuum und Welt stehen sich gleich lebensfordernd gegenüber. Die Tragödie entspringt so nicht allein aus dem Charakter, indem die Handlung diesen enthüllt und entwickelt; sie ist auch nicht bloss äusseres Geschehen, durch das der Charakter bestimmt wird, sondern sie

zeigt das Individuum im Kampfe mit dem All. Deshalb fehlt die Tragödie sowohl in der Welt Spinozas, der die Mannigfaltigkeit der Dinge mit metaphysischer Notwendigkeit aus dem Wesen der Gottheit folgen lässt und damit alles individuelle Leben auslöscht, wie auch im Materialismus, der die Welt in eine unendliche Anzahl innerlich beziehungsloser Punkte, die wesensgleichen Atome auflöst. Beiden fehlt das Individuum als Selbstwert, und das Leben ist so das gleichförmige, mechanische Abrollen einer ununterbrochenen Reihe von Erscheinungen. Hier ist kein Raum für subjektive Forderungen des Individuums, dessen Leben vielmehr im allgemeinen Gang des Ganzen aufgeht. Der Mensch ist bloss Produkt seines Milieu.

Nur wo der Mensch als selbständiges Wesen, als qualitatives, nicht bloss quantitatives „Individuum" (letzteres im Atomismus und, wie wir noch sehen werden, auch in der Aufklärung) der Welt und der menschlichen Gesellschaft gegenübertritt, kann es zu tragischen Konflikten kommen. Deshalb ist die Tragödie nur auf höherer Kulturstufe möglich, wo die menschliche Differenziertheit als Ursache der allgemeinen Zerrissenheit zum eigentlichen Lebensproblem wird. Auf dem Bewusstsein dieser Differenziertheit als Quelle unlösbarer Konflikte beruht auch die Tragik. Es ist deshalb kein Zufall, dass die grosse Tragödie in Deutschland erst entstand, als man sich, in der Zeit des Sturms und Drangs, der qualitativen Verschiedenheit der Menschen im Tiefsten bewusst wurde und darunter litt. Nun empfindet man in der menschlichen Gesellschaft nicht nur eine Vereinigung, auf der das Glück aller beruht, wie die Aufklärung noch glaubte, sondern zugleich eine Trennung; denn in der Gemeinschaft fühlen die Einzelnen ihr Anderssein um so stärker. Das ist der Sinn von Kants Lehre von der „geselligen Ungeselligkeit", worunter er den Hang des Menschen versteht, sich zu vergesellschaften, verbunden mit dem Trieb, sich zu vereinzeln. In diesem an sich schmerzlichen Antagonismus sieht aber Kant den Grund für den Fortschritt der Menschheit. „Ohne jene an sich zwar nicht liebenswürdigen Eigenschaften der Ungeselligkeit, woraus der Widerstand entspringt, den jeder bei seinen selbstsüchtigen Anmassungen notwendig antreffen muss, würden in einem arkadischen Schäferleben bei vollkommener Eintracht, Ge-

nügsamkeit und Wechselliebe alle Talente auf ewig in ihren Keimen verborgen bleiben; die Menschen gutartig wie die Schafe, die sie weiden, würden ihrem Dasein kaum einen grössern Wert verschaffen, als dieses ihr Hausvieh hat"[13]). Für den gewöhnlichen Menschen wird das Leben ein Kompromiss zwischen dem Eigenwillen und den Forderungen der Welt. Dem grossen, schöpferischen Menschen ist aber ein solcher wegen seiner zu ausgesprochenen Individualität, die sich ungehemmt auswirken will und muss, nicht möglich, und so wird sein Lebenskampf tragisch. Kompromisslos folgt er seiner innern Bestimmung, wird aus seiner wohligen Verbundenheit mit der Welt herausgerissen und sieht sich ihr allein in unversöhnlichem Kampfe gegenüber, in dem er, damit seine Absicht sich verwirklichen kann, fallen muss. Diesen Kampf sehen wir in der Tragödie als einzelmenschliches Geschehen; aber in ihm symbolisiert sich der unüberbrückbare Spalt zwischen Gott und Mensch, Idee und Gestalt.

Dieser Gegensatz zwischen menschlicher Begrenzung und übermenschlicher Vollkommenheit ist in allen grossen Tragödien vorhanden, wenn er auch nicht überall in gleicher Schärfe hervortritt. Besonders gilt das für Werke, die aus dem metaphysischen Lebensgefühl einer andern Zeit entstanden sind, deren Konflikte auf Grund der gewandelten Weltanschauung für uns nicht mehr lebendig und notwendig sind. Schon Gerstenberg mag an etwas ähnliches gedacht haben, als er bemerkte: „Die Alten arbeiteten ihren Zeichen und Sitten gemäss; ihre Werke sind die schönsten Copien einer veralteten Natur, die auf uns keine Wirkung mehr hat, wenn wir sie nicht etwa als Kunstrichter betrachten"[14]). Auf die Tragödie angewendet heisst das: Das Wesen des Tragischen bleibt sich immer gleich; deshalb können wir es in den Tragödien aller Zeiten erkennen; ich sage *erkennen*, denn wir brauchen es nicht zugleich aus dem unmittelbaren Eindruck der Personen und ihres Handelns auch zu *fühlen*. So lehnt Hebbel das bürgerliche Trauerspiel, das man „aus dem Zusammenstossen des dritten Standes mit dem zweiten und ersten in Liebesaffairen zusammengeflickt hat", ab, weil sich solche Konflikte nicht lebensnotwendig ergeben. Er denkt dabei an Stücke wie Schillers „Kabale und Liebe". Zwar muss man Hebbel beistimmen, wenn er

die so begründete bürgerliche Tragödie für seine Zeit ablehnt; denn nun waren jene weltanschaulichen Schranken, welche die Stände so scharf von einander schieden, dass die Verhinderung von Ehen, welche die gesetzten Grenzen überschritten, als notwendig und damit sittlich erschien, durch die Aufklärung und die französische Revolution gefallen. Praktisch bestehen sie zwar heute noch so gut wie in Hebbels Zeit (sie wirken sogar in seiner „Maria Magdalene"!); aber mit dem Leben selbst gegeben sind sie nun nicht mehr, weshalb sie ohne weiteres als unsittlich erscheinen und nicht mehr zu einer tragischen Verwicklung führen können. Anders aber vor der französischen Revolution![15]) Hier trat in den unübersteigbaren Ständeunterschieden dem Dichter das Leben „in seiner Gebrochenheit" entgegen und setzte der Liebe, welche die wertvolle Verbindung zweier Menschen schaffen sollte, schon mit ihrem Entstehen den Tod. Für unser Gefühl besteht aber diese Notwendigkeit nicht mehr; wir können deshalb so begründete Tragik nur noch historisch verstehen; wir erfassen sie bloss noch intellektuell[16]).

Unter Beobachtung dieses Unterschiedes zwischen unmittelbarer und historischer, gefühlsmässiger oder intellektueller Erfassung darf man behaupten, dass in den grossen Tragödien aller Zeiten dasselbe polare Welterlebnis gestaltet wird, weshalb allen auch das gleiche Lebensgefühl entströmt.

Damit hoffe ich die wesentlichen Elemente des Tragischen aufgezeigt zu haben und kann mich nun meiner ersten Hauptfrage zuwenden, der Untersuchung seines Verhältnisses zur Weltanschauung der Aufklärung.

I. Teil.

Das Tragische und die Weltanschauung der Aufklärung.

---

1. Abgrenzung des Begriffs Aufklärung.

Als Aufklärung im weitesten Sinne hat man jene grosse, die meisten europäischen Länder umfassende Strömung zur Überwindung der rein jenseits gerichteten und kirchlich bestimmten Kultur des Mittelalters bezeichnet. Hier gibt das Übersinnliche dem menschlichen Leben Sinn und Ziel; alles Irdische erhält seinen Wert erst durch seine Beziehung auf Gott. So liebt man die Schönheit der Welt nicht um ihrer selbst, sondern um ihres Schöpfers willen, insofern sie ein Abglanz der göttlichen Vollkommenheit ist. Das irdische Leben wird nur als Prüfung für das jenseitige betrachtet und ist an sich wertlos. Erlösung von der Sinnlichkeit, Überwindung des Zwiespalts zwischen Natur und Übernatur, Erlangung sittlicher Vollkommenheit ist daher das einzige Ziel des Menschen, und wenn auch verschiedene Stände verschiedene Mittel zur Erlangung der Vollkommenheit haben, so sind doch alle wieder durch ihre Beziehung auf Gott vereinigt. Nach ihrer Gottnähe ordnen sich alle Kreaturen in eine Stufenfolge und durch diese allgemeine Richtung auf Gott entsteht die wundervolle Geschlossenheit des mittelalterlichen Weltbildes, wie es sich uns in der Divina Comedia darstellt.

Nun ist es die Tragik jeder Idee, dass sie im Laufe der Zeit zum blossen Begriff erstarren und so ihre lebendige Kraft verlieren muss. Das gilt auch für die Idee des Mittelalters und diese Entwicklung ist vielleicht schon mit der Systematisierung der mittelalterlichen Weltanschauung in der Philosophie des hl. Thomas voll-

zogen. Kaum hat dieses jenseitig gerichtete Weltbild bei Dante seinen höchsten Ausdruck gefunden, als schon in der folgenden Generation seine Auflösung beginnt. Die Idee hat ihre innere, unmittelbar überzeugende Kraft verloren und wird problematisch. Die blosse Richtung auf das Jenseits genügt nicht mehr; aber zunächst hat man die richtige Einstellung zum Diesseits nicht gefunden und es folgt eine Zeit der Richtungslosigkeit. Man hat kein lebendiges Verhältnis mehr zur übersinnlichen Welt, aber man wagt sich noch nicht völlig von ihr abzuwenden und sich zu einem neuen, diesseitigen Lebensideal zu bekennen, da die Furcht vor dem als Begriff immerhin noch vorhandenen Gott davor zurückhält. Das ist z. B. die seelische Haltung Petrarcas, den eine grenzenlose Liebe zum Diesseits erfüllt, die er aber noch als sündhaft empfindet. Schon kündet sich aber ein grundlegender Wandel an: Während der mittelalterliche Mensch die unvollkommene Welt wegen ihres vollkommenen Schöpfers liebte, so liebt man nun umgekehrt den Schöpfer um der Schönheit der geschaffenen Welt willen, und mit der Entwicklung der Renaissance bricht sich die Weltlust immer mehr Bahn. Die Erde und der Mensch treten in Mittelpunkt des Lebens, und freudige Weltbejahung ist die Folge, wie sie uns etwa in der Dichtung eines Ariost entgegentritt.

Eine völlig diesseits gerichtete Kultur entsteht; man bestrebt sich, das Leben und den Menschen aus sich zu begreifen, losgelöst von übersinnlichen Mächten. An die Stelle des mittelalterlichen Beziehungsprinzips, nach dem man die Welträtsel durch den Hinweis auf Gott löste, tritt nun das Kausalitätsprinzip, womit man das ganze Sein erklären zu können glaubt. Es kommt die Blütezeit der Naturwissenschaften, die an Stelle der vorher alles beherrschenden Theologie treten. Die völlige Auflösung aller Welträtsel, die man sich nun zum Ziele setzt, macht Gott und Jenseits überflüssig, mit deren Verschwinden eine Steigerung des Wertes von Mensch und Diesseits verbunden ist.

Diese Bewegung vollzieht sich aber nicht in ganz Europa einheitlich und gleichzeitig. Zuerst beobachten wir sie in Italien, zuletzt in Deutschland. Der Grund dafür liegt in der verschiedenen Richtung, welche die beiden Länder bei der Befreiung von dem überlebten mittelalterlichen Weltbilde einschlagen, sodass in

dem einen das Resultat die Renaissance, in dem andern die Reformation wird. Das Gemeinsame an diesen beiden Strömungen ist das Bedürfnis nach Erneuerung der geistig-leiblichen Kräfte der Menschennatur. In Italien nimmt aber die Bewegung in völliger Abwendung von dem mittelalterlichen Lebensideal sofort eine mehr weltlich-philosophische Richtung, während in Deutschland die Reformation zunächst eine sittliche Erneuerung des Menschen anstrebt, sodass in die erstarrte, geistlich-theologisch gerichtete Welt des Mittelalters neues Leben einströmt. So bleibt hier noch bis in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts das Erlösungsproblem im Vordergrunde[17]).

Die Frage der Erlösung steht auch im Mittelpunkte der deutschen Barockdichtung; aber im Verlaufe des 17. Jahrhunderts lässt sich dann die allmähliche Verschiebung des Verhältnisses von Weltliebe und Weltflucht im deutschen Lebensgefühl beobachten, eine genaue Parallele zu der frühern italienischen Entwicklung. Der überwiegenden Jenseitsrichtung im Zeitalter der Reformation folgt in der Blüteperiode des Barocks die Polarität von Lebensfreude und Askese. Auf diesem Boden wächst die Tragödie von Andreas Gryphius. Dieser ist sich der übersinnlichen Mächte bewusst, die bestimmend ins Leben eingreifen, womit das Gefühl der menschlichen Begrenztheit verbunden ist, das Voraussetzung für die Entstehung des tragischen Lebensgefühls ist. Doch gelangt Gryphius nicht zu reinster Tragik, da er allein die übersinnlichen Mächte bejaht und das Recht der sinnlich-irdischen Natur des Menschen absolut verneint. So fehlt seiner Tragödie der Kampf zwischen Himmlischem und Irdischem, d. h. die Tragik des Barock ist nicht d r a m a t i s c h. Sein Persönlichkeitsideal ist der Stoiker, der Heilige; dieser kann nun wohl tragisch sein, aber er ist nie dramatisch, weil sein Wesen Passivität ist, wo das Wesen des Dramas Dynamik verlangt: Christus ist die tragischste Gestalt der Weltgeschichte, aber eine Christustragödie ist nicht möglich. So haben die Helden des Gryphius, eine Katharina von Georgien, ein Papinianus, wohl eine tragische Haltung, aber an ihrer entwicklungslosen Selbstsicherheit, mit der sie schon am Anfang der Handlung hoch über aller Versuchung, hoch über allem Menschlichen stehen, haftet doch etwas Kaltes, weshalb ihre Leiden nicht wahrhaft tragisch

zu erschüttern vermögen. Einzig „Cardenio und Celinde" ergreift uns tiefer, weil hier der Gegensatz Askese-Weltlust wirklich als lebenschaffende Polarität erscheint und nicht bloss wie in den übrigen Tragödien des Gryphius als ein von vorn herein entschiedener Widerspruch, im Sinne der Alleinberechtigung der Askese.

Im Laufe der Entwicklung erfährt dann aber das Verhältnis von Askese und Weltlust eine Verschiebung. Auch diese Idee erstarrt zum Begriff und vererbt sich dann als auswendig gelernter Gedächtnisstoff, zu dem man kein inneres Verhältnis mehr hat. Das sehen wir z. B. aus der Tatsache, dass bei Hofmanswaldau der Gegensatz von Weltliebe und Weltflucht zwar noch vorhanden ist, aber nicht mehr als Polarität, sondern als Antithese, ja als blosses stilistisches Mittel, um äusserlich Spannung zu erzeugen, bringt er es doch fertig, im gleichen Gedicht bald die Askese zu erheben, bald mit fast denselben Worten die Wollust zu preisen. Mit dieser Veräusserlichung der christlichen Ideen, die man, solange das religiöse Leben noch lebendig war, als selbstverständlich hingenommen hatte, erwächst auch der Zweifel an ihrer Wahrheit. Der kritische Geist stellt sich dem Dogma entgegen, und diese Skepsis greift dann auch auf die allgemeinen Begriffe von Gut und Böse über. Das Resultat ist schliesslich die Abwendung von Askese und Jenseits und die Hinwendung zur Welt und ihrer Lust. Nachdem die Bindung durch das Dogma gebrochen ist, ohne dass man zunächst einen festen Punkt gefunden hätte, nach welchem man sich bei der neuen Einstellung zur Welt richten könnte, folgt eine Zeit wüster Verworrenheit, der Anarchie der Leidenschaften, wie sie uns in den „Tragödien" Lohensteins entgegentritt. Die Weltlust überbrandet, und man verliert jedes Verhältnis zu der übersinnlichen Welt, womit auch das Gefühl für das Tragische allmählich verloren geht. Einzig im ersten Drama Lohensteins, dem „Ibrahim Bassa", sehen wir noch die tragische Haltung des Barockmenschen, die aber nur durch den engen Anschluss des Dichters an Gryphius' „Katharina von Georgien" zustande kommt. Aber schon das folgende Drama, die „Kleopatra", zeigt den Wandel deutlich. Hier sehen wir nur noch das Rasen übermenschlicher Leidenschaften; die christlichen Begriffe von Gut und Böse sind über Bord geworfen, und wenn auch Lohenstein seiner Kleopatra hie und da

moralische Sentenzen oder asketische Gedanken in den Mund legt, so haften sie ihr nur äusserlich an. Hier haben die Gestalten nicht mehr symbolischen Wert, durch die Zeichnung leidenschaftlicher Charaktere will der Dichter sie uns nicht näher bringen, sondern ihm ist es nur um den Affekt als Affekt zu tun; er will nur wirken. Und diese Wirkung glaubt er durch die Darstellung möglichst übermenschlicher, ja unmenschlicher Leidenschaften zu vergrössern. Darum die Übersteigerung und Verzerrung auf Schritt und Tritt. Wir sehen: Das Tragische, wenn man überhaupt noch von Tragik sprechen kann, ist hier nur noch etwas Psychologisches; hier handelt es sich nicht mehr um den Menschen in seinem Verhältnis zu metaphysischen Mächten, sondern bloss noch um das sinnlose Wüten menschlicher Leidenschaften, die jeder Bindung enthoben sind.

Bei Lohenstein ist also der Gegensatz Askese-Weltlust nur noch äusserlich vorhanden. Er bildet damit den Übergang zur Aufklärung, wo dann die Diesseitsrichtung bewusst und mit Absicht einzig herrschend wird. Gemeinsam ist ihnen die Ablehnung der kirchlichen Bindung; während aber bei Lohenstein nach Aufgabe der letztern eine Leere, das Chaos der Leidenschaften zurückbleibt, tritt mit der Aufklärung eine neue Bindung hervor, die der Vernunft. Mit dem Zweifel an der Wahrheit der christlichen Dogmen war schon im Spätbarock der aufkommende Kritizismus zu erkennen. In der Aufklärung siegt dann die Vernunft völlig über das Dogma; an die Stelle des Autoritätsglaubens tritt das Selbstdenken des Menschen, die Autorität der Vernunft, die für diese Zeit mit Verstand identisch ist. „Sapere aude! Habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen! ist also der Wahlspruch der Aufklärung“ [18]). Nur das wird als wahr anerkannt, was vor dem Richterstuhle der Vernunft bestehen kann. Daraus sehen wir, dass die Aufklärung nicht nur Befreiung, sondern zugleich eine neue Bindung ist. Der Mensch befreit sich vom kirchlichen Dogma und andern historischen Fesseln, unterwirft sich aber der neuen Bindung durch die Vernunft. Die Leidenschaften zu beherrschen, befahl früher der asketische Gedanke des Christentums, nun verlangt es die Vernunft. So haben die Blütezeit des Barocks und die Aufklärung das gleiche Persönlichkeitsideal,

obschon sie auf verschiedenen Wegen dazu gelangen: Dort forderte es die religiöse Lehre von der Nichtigkeit alles Irdischen und Sinnlichen, die eine Gefahr für das Heil im Jenseits bedeuten, hier verlangt es die Vernunft für die Beförderung der irdischen Wohlfahrt, da die Leidenschaften für den Menschen schädliche Folgen haben. So bestimmt nun der Mensch sein Glück selber und nicht mehr die Kirche als Vertreterin einer übersinnlichen Macht. Es handelt sich nun nicht mehr um einen Gegensatz zwischen Geist und Leben, Diesseits und Jenseits, sondern um den von Vernunft und Sinnlichkeit, also um einen rein menschlichen Gegensatz.

Durch die verstandesmässige Erkenntnis seiner eigenen Kräfte und der Welt wird der Mensch Herr über sie, und von der Vernunft werden nun die Reiche des Geistes und der Natur neu geordnet und dem menschlichen Glücke dienstbar gemacht: Naturwissenschaften, natürliche Religion, Naturrecht, Staatsraison, die Regeln der Kunst entspringen aus demselben Grunde. Man will alles auf die „Natur" zurückführen; aber unter Natur versteht man das, was übrig bleibt, wenn man die ererbten geistigen Werte durch philosophisches Nachdenken von allem historischen Ballast gereinigt hat. So schrumpft das Christentum, indem man es auf die „natürliche" Religion zurückführt, auf ein paar Denk- und Handlungsgrundsätze zusammen. Das ganze irdische Geschehen wird aus seiner Verkettung an eine übersinnliche Welt gelöst und soll menschlich-psychologisch und irdisch begriffen werden; eine allgemeine Vermenschlichung und Verdiesseitigung des Lebens tritt ein. Schon Leibniz, von dem diese ganze Entwicklung in Deutschland am stärksten bedingt ist, geht so weit, dass er behauptet, nur die faule Vernunft, welche die mühevolle Arbeit der Erkenntnis scheue, schreibe einen Teil des Weltgeschehens dem unsichtbaren und unmerkbaren Wirken übernatürlicher Kräfte zu [19]). Die eigentliche Periode der konsequenten Anwendung rationalistischer Standpunkte auf alle Erscheinungen des Lebens beginnt allerdings erst im 18. Jahrhundert und fällt ungefähr mit der Lebenszeit Lessings zusammen. Es ist die Aufklärung im engern Sinne.

Meine nächste Aufgabe ist es nun, darzustellen, welches Lebensgefühl aus dieser rationalistischen und rein diesseitsgerich-

teten Weltbetrachtung folgte, um dann zu untersuchen, wie sich die Aufklärung zu den weltanschaulichen Problemen stellte, deren Bedeutung für das Tragische ich in der Einleitung nachzuweisen versucht habe, also zu Willensfreiheit, Individualismus und Sittlichkeit. Bei dieser Untersuchung kann ich mich in der Hauptsache an Leibniz' Theodizee halten, die, wenn auch ihr sachlicher Gehalt nicht zu hoch angeschlagen werden darf, doch das Lebensgefühl des Philosophen und des durch ihn bestimmten 18. Jahrhunderts am besten zeigen kann. Natürlich gelten die hier zu gewinnenden Resultate nur von der Idee der Aufklärung aus gesehen, während die Epoche der Aufklärung weltanschaulich, wie übrigens jedes Zeitalter, kaum als reine Einheit betrachtet werden kann.

2. Das Lebensgefühl.

In Kants antagonistischer Auffassung des Lebens mit der Annahme eines unüberbrückbaren Spaltes zwischen Individuum und Welt fanden wir den Typus einer Weltanschauung, welche die Erkenntnis des Tragischen ermöglicht. Dem gegenüber leidet der Aufklärer noch nicht an einem Riss zwischen Mensch und Welt. Er glaubt an die unbegrenzte Kraft der Vernunft, alles in der Welt zweckmässig durchzusetzen und das Wohl des Einzelnen mit dem des Ganzen zu verbinden. Darin bestärken ihn die unleugbaren Fortschritte der Wissenschaften, die Verbesserung der Wohlfahrtseinrichtungen, die zunehmende Zivilisation. Das alles erfüllt jene Zeit mit einem freudigen Optimismus und überzeugten Fortschrittsglauben, wofür Shaftesbury in seinen „Moralisten" (1709) den schwungvollsten Ausdruck findet, und Leibniz in seinen „Essais de Théodicée" (1710 erschienen, aber schon 1707 abgeschlossen) die wissenschaftlichen Grundlagen zu schaffen sucht.

Während der von der kirchlichen Bindung eben befreite und damit jeden Haltes bare Mensch des Spätbarocks sich der Masslosigkeit seiner Leidenschaften überlässt und in den Bann fesselloser Sinnenlust gerät, zwingt der Aufklärer seine Affekte unter die sichere Herrschaft der Vernunft und erlebt so in sich das Gefühl der Ausgeglichenheit und Harmonie seiner Kräfte. Wie es nun die Art jedes Menschen ist, die Welt nach seiner Persönlich-

keit zu konstruieren, so sucht auch der Aufklärer die Harmonie, die er in sich selber fühlt, ins All zu projizieren. „Ich für mein Teil nenne (Dank der Vorsehung) einen Geist mein eigen, der so, wie er nun einmal ist, dazu dient, meinen Körper und seine Affekte, meine Leidenschaften, Begierden, Vorstellungen, Phantasien und alles übrige in erträglicher Ordnung und Harmonie zu erhalten. Aber die Ordnung des Universums, davon bin ich fest überzeugt, ist die weitaus vollkommenere von beiden"[20]. So schliesst sich für Shaftesbury in der Welt alles zu einer wundervollen Einheit zusammen, die von Gott zum besten geleitet wird. Wir vermögen zwar nicht, den Nutzen und die Bestimmung aller Dinge im Universum zu erklären; trotzdem sollen wir aber von der Vollkommenheit des Ganzen überzeugt sein, von der Gerechtigkeit der Weltordnung, der alle Dinge unterworfen, und in deren Zusammenhang alles Missgestaltete reizvoll ist, Verwirrung zur Ordnung, Zerrüttung zur Gesundheit wird und Gifte sich als heilsam und wohltuend erweisen. Shaftesbury besitzt die Gabe, jedem Dinge eine gute Seite abzugewinnen; nichts könnte in der Welt besser sein; jede Veränderung käme einer Verschlechterung gleich. Die Welt ist für ihn absolut vollkommen und darf kein Übel enthalten. „Man hat vielerlei vorgebracht, um zu erklären, warum die Natur irrt und warum sie so ohnmächtig und dem Irrtum unterworfen aus einer niemals irrenden Hand hervorging. Aber ich leugne eben, dass sie irrt, und selbst da, wo sie am unwissendsten und verkehrtesten in ihren Erzeugnissen zu sein scheint, behaupte ich, dass sie ebenso weise und vorsichtig handelt, wie in ihren trefflichsten Werken"[21]. Das ist wohl die höchste Form des Optimismus, die sich denken lässt; weiter kann er kaum getrieben werden. Für Shaftesbury k a n n es keine Widersprüche in der Welt geben; das wäre für ihn völlig unvernünftig und damit unmöglich. Das zeigt zum Beispiel seine Auffassung des Prometheusmythos. Wir sahen in ihm das Symbol für den Widerspruch in der menschlichen Natur, die einerseits höchster geistiger Grösse fähig ist, andrerseits aber an die Materie gebunden erscheint, das Symbol für die Verbindung von Göttlichem und Irdischem im Menschen. Shaftesbury aber sieht in der Fabel, nach der Prometheus — gestohlenes Himmelsfeuer mit schlechtem Lehm vermischend — das

Antlitz der Gottheit „nachäffend", den Menschen schuf, nur „einen herrlichen Einfall, den heidnischen Pöbel zu beruhigen"[22]) über das Vorhandensein des Übels in der Welt. Tatsächlich sei dieser ganze Mythos „tolles Geschwätz" und eine oberflächliche Ausflucht der religiösen Dichter. Die einzig richtige Antwort ist eben nach ihm, dass bei vernünftiger Beobachtung das Übel einfach nicht existiert.

In Deutschland tritt der Optimismus nicht in dieser absoluten Form auf. Der Grund liegt vielleicht darin, dass hier das Erlösungsproblem viel länger im Vordergrund stand; von der absoluten Weltverneinung des Barocks war es ein zu weiter Weg bis zu der unbedingten Weltbejahung Shaftesburys. So ist die Welt für Leibniz nicht schlechthin gut; sie ist für ihn nur die bestmögliche[23]). Er anerkennt also die Existenz des Übels; aber während der Mensch des Barocks es tief empfand und es in asketischer Ergebung als von Gott zu seiner Reinigung gewollt hinnahm, setzt der Aufklärer seinen Stolz darauf, es möglichst leicht zu nehmen; für jenen war das irdische Leid metaphysisch gesetzt, damit der Mensch gerechtfertigt werde, für diesen ist es nur etwas Zufälliges, das Gott den Menschen mit dem besten Willen nicht ersparen konnte. Eines der lebendigsten Probleme der Aufklärung, in Philosophie und Dichtung, wird so die Rechtfertigung Gottes für die Zulassung des Übels, die Frage der Theodizee. Wie ist das Übel in der Welt zu erklären, da doch Gott allweise, allgütig und allmächtig ist? Um eine Antwort auf diese Frage zu finden, nimmt Leibniz dem Schöpfer die unbedingte Handlungsfreiheit, schränkt seine Allmacht durch seine Weisheit ein, die ihn zwingt, die Welt nach dem Prinzip des Besten zu erschaffen. Gott will zwar mit seinem antizipierenden Willen nur das Gute; aber dieses ist nicht möglich, weil die Welt aus endlichen Wesen bestehen muss, die, eben weil sie endlich sind, nicht vollkommen sein können. Moralisches und physisches Übel, Sünde und Leiden sind so im metaphysischen Übel begründet, eben jenem Gesetz, nach dem endliche Wesen unvollkommen sein müssen. Das metaphysische Übel ist aber nichts Positives, sondern nur etwas Negatives, Mangel an Vollkommenheit, ein niedrigerer Grad von Vollkommenheit. „Das Übel stammt aus der Beraubung, das Positive und Aktive in ihm

wird zufällig erzeugt" (Th. 215.). Damit leugnet Leibniz im Grunde die empirische Existenz des Übels nicht und behauptet nur dessen metaphysische Negativität. Positiv existiert nur die Vollkommenheit. Deshalb wird alles Seiende bejaht, das so ist, wie es für den Menschen nicht besser sein könnte. Sextus wird zum Verbrecher, weil es für die beste Welt nötig ist, und nur durch seine grossen Verbrechen wird es möglich, dass eine Welt verwirklicht werden kann, vor deren Schönheit der Hohepriester Theodorus, dem Einblick in den Zusammenhang der Dinge gewährt wird, in Verzückung gerät (Th. 401 ff.). Hier ist alles mit allem verbunden; kein Glied darf anders sein als es wirklich ist, wenn die allgemeine Harmonie des Kosmos bestehen soll: Eine durchgängige Determination ist demnach für die Verwirklichung der besten Welt unerlässlich. Bei dieser allgemeinen Determination hat Gott seinen Blick nur auf das Ganze gerichtet, und direkt spielt hier das Wohl des Einzelnen keine Rolle. „Sollte Gott keinen Regen spenden, weil es tief gelegene Orte gibt, die darunter zu leiden haben? Sollte die Sonne nicht scheinen, wie es das allgemeine Beste erheischt, weil gewisse Gegenden dadurch zu sehr ausgetrocknet werden?" (Th. 198.). Und wie in der physischen, so auch in der moralischen Welt. „Da nun diese Übel bestehen sollten, so mussten ihnen auch einzelne Wesen ausgesetzt sein, und diese sind wir" (Th. 186.). Diese Aufopferung des Einzelgeschicks zum Wohle des Ganzen könnte tragisch empfunden werden; aber dazu ist der Aufklärer zu sehr davon überzeugt, dass das Wohl des Einzelnen nur im Wohle des Ganzen begründet sein kann. Man beruhigt sich mit der einfachen Überlegung: Da Gott das Übel zugelassen hat, so muss eben die Ordnung des Universums, die er jedem andern Plan vorgezogen hat, es erfordert haben, und wegen der Existenz des Übels an Gottes Weisheit und Güte zu zweifeln, da wir doch beinahe nichts von seinen Werken kennen, wäre Vermessenheit. Einwürfe gegen die Weltbeschaffenheit beruhen nur auf der Unkenntnis des wahrhaften Tatbestandes. Der überzeugte Aufklärer betrachtet die Welt als die bestmögliche und ist bestrebt, diesen Glauben mit seinen Wertbegriffen in Einklang zu bringen. Stösst er dabei auf unüberwindliche Schwierigkeiten, so sieht er den Fehler nicht in der Wirklichkeit der Welt, sondern in dem System

der Werte, womit er sie zu erfassen sucht. Ja, die eigentliche Religiosität besteht im Vertrauen, auch da noch universelle Gesetzmässigkeit zu entdecken, wo sie sich für uns hinter scheinbaren Unregelmässigkeiten verbirgt.

Freilich vermag die Erfahrung, die nur einen beschränkten Teil der Wirklichkeit beherrscht, uns niemals von der durchgehenden Harmonie zu überzeugen. „Allein wir müssen uns mit den Augen des Verstandes dahin stellen, wo wir mit den Augen des Leibes nicht stehen, noch stehen können"[24]). Leibniz' Optimismus beruht also auf der Vernunft und geht zudem vielleicht weniger auf das Seiende im Sinne einer Befriedigung an der tatsächlich gegebenen Wirklichkeit, als auf das Seinwerdende. In der gegenwärtigen Welt sieht er einen untrüglichen Hinweis auf zukünftige Vollkommenheit, die wir auf dem Wege der Entwicklung bestimmt erreichen werden. Hinter jedem Übel gewahrt er so nur das dafür erkaufte Gut, hinter jeder Dissonanz die folgende Harmonie. In diesem Sinne ist seine restlose Weltbejahung zu verstehen. „Man kann sogar nicht einmal wünschen, dass die Dinge besser seien, wenn man sie begreift: Der Schöpfer der Dinge beginge einen Fehler, wenn er trotzdem etwas daran ändern wollte, wenn er das darin befindliche Laster ausschliessen wollte" (Th. 189.). Er muss sich allerdings diesen Glauben zuerst beweisen, bevor er sich recht darüber freuen kann; aber die ganze Sophistik, mit der er sich z. B. nicht scheut, rein quantitativ die Menge des Guten in der Welt gegen die des Bösen abzuwägen, um das Überwiegen des Guten nachzuweisen, ist nur Ausdruck seines unverwüstlichen Optimismus. Mag die Beweisführung auch mangelhaft sein; immer bleibt dieser fortreissende Grundgedanke der Harmonie und Schönheit des unendlichen Weltorganismus packend, in dem die nicht zu leugnenden Schatten für den kosmozentrischen Standpunkt sich in lauter notwendige Glieder des harmonischen Ganzen auflösen. Ebenso sicher ist aber dieser Weltbetrachtung das Tragische unzugänglich. Dieser Frage haben wir uns jetzt zuzuwenden.

Durch seinen Glauben an die weitgehendste Determination, in die jeder Schritt einbezogen ist, und durch welche die Zukunft ebenso sicher ist wie die Vergangenheit, sodass er den Menschen

wiederholt mit einem Automaten vergleicht, nähert sich Leibniz tatsächlich sehr stark dem Spinozismus, eine Ansicht, die auch die Betrachtung von Leibniz' Individualismus und Freiheitsbegriff bestätigen wird. Was die beiden Denker aber grundsätzlich scheidet, ist ihr Lebensgefühl: Bei dem einen ist alles Aktivität, bei dem andern alles Passivität, ein Gegensatz, der sich sogar bis in den Gottesbegriff der beiden verfolgen lässt. Spinoza behauptet, „alles sei der ersten Ursache..... entsprungen, und zwar durch eine blinde und völlig geometrische Notwendigkeit, ohne dass dieses erste Prinzip der Dinge der Wahl, der Güte und des Verstandes fähig sei" (Th. 25/6.). Dagegen ist Gott bei Leibniz nur, indem er wirkt; seine Welt läuft deshalb nicht nur blind, sondern sie ist vom Prinzip des Besten geleitet, das auf der Güte und Weisheit Gottes beruht. Das ändert zwar nichts an der absoluten Notwendigkeit alles Geschehens, wie wir unten sehen werden; aber dass alles in der Welt nach einem weisen und gütigen Plane Gottes erfolgt, muss die Einstellung des Menschen zu diesen Geschehen beeinflussen.

Der Unveränderlichkeit der Naturgesetze gegenüber, denen alles unterliegt, wird bei Spinoza der Inhalt und Zweck des Individuums hinfällig. Folgerichtig löscht er es aus und verlangt passive Ergebung in die ewige Naturordnung. Die Einsicht in die lückenlose Notwendigkeit des Seins besänftigt alle individuellen Wünsche und Neigungen. Dadurch gelangt der Mensch zum Frieden, aber damit ist auch jeder Ansatz zur Tat erloschen. — Ebenso bedeutungslos ist die Stellung des Individuums innerhalb der von Leibniz gelehrten allgemeinen Determination zum Zwecke der kosmischen Harmonie. Da er aber in der unabänderlichen Naturordnung nicht blinde Notwendigkeit, sondern sinnvolle Leitung nach dem Prinzip des Besten sieht, so bleibt er nicht bei passiver Ergebung in die Regel des Weltganzen stehen, sondern ist erfüllt von freudigem Vertrauen in die allgemeine Zweckordnung Gottes, nach der auch jede Einzelpersönlichkeit zu ihrem Rechte und ihrer Entwicklung kommen muss. Auf diesem Glauben beruht der Optimismus, das Vertrauen an einen steten Fortschritt, dem alles Geschehen dient, überhaupt das Glück des überzeugten Aufklärers.

Einleitend ist nun festgestellt worden, dass der absolute De-

terminismus, wie ihn Spinoza und der Naturalismus des 19. Jahrhunderts lehrten, werteverneinenden Charakter habe, weshalb dieser Weltbetrachtung die Tragik unzugänglich bleibt. Wie steht es nun auf dem Boden des optimistischen Fortschrittsglaubens in Bezug auf die Werte? Hier ist alles, was geschieht, gerade so am besten, wie es gerade geschieht; denn „Gott ist durch eine moralische Notwendigkeit gezwungen worden, die Dinge so zu schaffen, wie sie nicht besser sein könnten" (Th. 258), d. h. Wirklichkeit und Wert fallen zusammen. Ein wirkliches Übel gibt es nicht, nur die Kurzsichtigkeit des Menschen sieht solche. So wird das physische Übel bestritten mit der Begründung, man könne die Gesundheit nicht recht kosten, ohne die Krankheit zu kennen; das Saure, Scharfe und Bittere macht das Süsse nur angenehmer. Aber auch das moralische Übel wird bestritten, weil auch die Sünde von Gott zur Vermehrung des Guten zugelassen wurde, wie wir z. B. Christus nur durch die Sünde gewonnen haben. So kann Leibniz behaupten, dass „eine Verkettung von Dingen, in welchen die Sünde inbegriffen ist, besser sein konnte und in der Tat gewesen ist als eine andere Verkettung ohne die Sünde" (Th. 103.). Kurz: Der Mensch soll die Dinge nur in ihrem Zusammenhange überblicken, dann wird er einsehen, dass jedes vermeintliche Übel in Wirklichkeit ein Gut ist. Wir sehen also, dass für den konsequenten Optimismus der kausale Verlauf des Geschehens zugleich eine Wertesteigerung ist; jedenfalls kann er nicht an die tragische Wertevernichtung glauben. Für diese Lebensbetrachtung scheint mir die Art, wie Leibniz einen Einwand gegen seine Lehre von der besten Welt widerlegt, lehrreich. Man hat ihm entgegengehalten, jede Änderung bestehe in dem Übergang von einem bessern in einen weniger guten Zustand, oder umgekehrt. Wenn nun aber Gott das Beste erzeuge, so könne das Erzeugnis daher keiner Änderung unterworfen sein: es wäre somit eine ewige Substanz, ein Gott. Diesen logischen Einwand weiss nun Leibniz nur psychologisch zu widerlegen. „Ich sehe nicht ein, warum eine Sache nicht die Art ihrer Güte ändern könne, ohne dabei ihren Grad zu ändern? Wenn wir vom Genuss eines Musikstückes zu dem eines Gemäldes übergehen, ... dann kann dieser dem Grade nach gleich stark sein, und der letztere braucht

keinen andern Vorteil als den der Neuigkeit zu haben" (Th. 258.). So könne das Beste in ein anderes verwandelt werden, das ihm nicht nachstehe und es auch nicht übertreffe, wobei dann der Eindruck des Bessern von der Neuigkeit komme, also nicht sachlich, sondern subjektiv bedingt sei. Jedenfalls widerspricht aber eine Wertvernichtung oder nur -verminderung dem Satze vom Besten; das umgekehrte allein ist möglich, dass das Universum von Tag zu Tag besser würde, wenn nämlich „die Natur der Dinge so eingerichtet wäre, dass das Beste nicht mit einem Schlage erreicht werden dürfte" (Th. 259.).

Genauer gesehen ist nun bei dieser Weltbetrachtung, wonach Wirklichkeit und Wert zusammenfallen, das tragische Lebensgefühl noch weniger möglich als auf dem Boden des Spinozismus. In beiden Welten ist das Geschehen absolut notwendig. Der überzeugte Spinozismus ergibt sich passiv darein und findet den Frieden, indem er mit völliger Indifferenz alles über sich ergehen lässt. Es bleibt aber immerhin hier die Möglichkeit, das Leben an sich, in dem der Mensch völlig bedeutungslos und sich dessen auch bewusst ist, tragisch zu empfinden. Auf dem Boden des Optimismus der Aufklärung ist auch diese pantragistische Haltung unmöglich, denn hier erhält die Notwendigkeit die Billigung des Menschen, die aus dem unbegrenzten Vertrauen in die Güte und Weisheit Gottes erwächst. Volkelt führt aus, dass der ausgesprochen christliche Dichter, wenn er so kühn ist, seine Helden in den Tod zu führen, dann doch die Hoffnung auf die jenseitige Seligkeit hervortreten lasse. „Hierdurch aber ist ein erhebendes Moment von so siegreicher Kraft eingeführt, dass der tragische Eindruck herabgemindert wird" [25]). Um so mehr muss der Glaube des Aufklärers, dass alles Leid, jedes Übel nur Durchgangsstufe zu einem höhern Gut ist, und zwar schon im Diesseits, jedes tragische Gefühl auslöschen.

Wenn der Aufklärer das Tragische auch nicht erfasst, so ist es, als wesentliches Element der Welt, auch in der seinigen enthalten; nur durch seine Betrachtungsweise übersieht er es. Tatsächlich gibt es auf dem Boden des Optimismus ein Übel, das nicht wie das moralische und physische durch den Überblick des Zusammenhanges verschwindet, nämlich das metaphysische Übel. Dieses



kann durch nichts hinweggedacht werden, es ist mit dem Leben selbst gesetzt: das Übel der Individuation, auf der, wie wir früher sahen, letzten Endes alle Tragik beruht. Diese ursprüngliche Schranke im Menschen erkennt nun Leibniz vollkommen. „Es gibt nämlich in der Kreatur eine ursprüngliche Unvollkommenheit vor aller Sünde, weil Begrenzung zum Wesen der Kreatur gehört" (Th. 110); denn „Gott kann ihr nicht alles geben, ohne sie zu Gott zu machen" (Th. 117.). Aber Leibniz empfindet die Individuation nicht tragisch; er begreift durch sie einfach die notwendige Begrenzung des Menschen und kann aus ihr das moralische Übel erklären, aus dem dann das physische folgt. Fühlen der irdischen Begrenztheit des Menschen genügt aber noch nicht für die Tragik, wenn nicht zugleich das Gefühl seiner geistigen Freiheit damit verbunden ist. Übrigens zeigt sich gerade dem metaphysischen Übel gegenüber die Fähigkeit Leibnizens, allem eine gute Seite abzugewinnen. Auch in der Erschaffung der unvollkommenen Dinge sieht er den Überfluss der Güte Gottes. Der Schöpfer hatte nur die Wahl, wenn er keine Götter hervorbringen wollte, unvollkommene Wesen zu schaffen oder gar keine. Nun liebt Gott das Unvollkommene mehr als das Nichts, und es ist nach ihm nur eine Zartheit, die wir in Gott hineinlegen, wenn wir uns vorstellen, dass ihn die Unvollkommenheiten abstossen. Vielmehr schuf Gott auch das Unvollkommene aus Liebe zu ihm. So zeigt Leibniz die Neigung, alle Schranken und Unvollkommenheiten des Endlichen nicht nur zu dulden, sondern auch zu bejahen. In der Theodizee handelt es sich allerdings, wie Kant schon nachgewiesen hat[26]), nicht so sehr um eine Sache der Wissenschaft als um eine solche des Glaubens; aber um so tiefer ist deshalb diese Betrachtungsweise verwurzelt, um so mehr wird man in der Auffassung bestärkt, dass diese Menschen alle Widersprüche des Lebens übersehen wollten, dass ihnen das Tragische, als das Gefühl des Widerspruchs in allen Dingen, unfassbar blieb. Zum gleichen Resultat führt mich auch die Betrachtung von Leibniz' Stellung zum Willensproblem.

3. Das Freiheitsproblem.

In der Einleitung zur Theodizee bezeichnet Leibniz die Frage der Willensfreiheit als ein Labyrinth, in dem sich die menschliche Vernunft oft verwirrt. Mir scheint, dass auch er in diesem Labyrinth keinen klaren Weg gefunden hat. In seinem System findet offenbar der freie Wille keinen Platz; denn wäre irgendwo Spielraum, der einem Individuum gestattete, willkürlich oder zufällig vom allgemeinen Gang der Entwicklung abzuweichen, so wäre die ganze Harmonie gestört. Diese Art von Freiheit leugnet denn auch Leibniz folgerichtig; Freiheit als Willkür, wie sie Kant lehrte, indem er sie aus einem übersinnlichen Sein erklärte, da sich nichts Irdisches der kausalen Gebundenheit entziehen kann, solche Freiheit gibt es für Leibniz nicht. Das sehen wir aus seiner Ablehnung von Descartes, welcher der modernen Ansicht[27]) sehr nahe kommt, wenn er bemerkt, dass die theoretische Überlegung Gebundenheit anzunehmen zwinge („wir besitzen nicht Vernunft genug um wissen zu können, auf welche Weise Gott die menschlichen Handlungen ganz frei und unbedingt lässt") (Th. 80.), während uns die innere Erfahrung der Freiheit versichere im Sinne eines indifferenten Gleichgewichts, sodass man dem Ja ebenso zugeneigt wäre wie dem Nein. Für uns liegt in einer gegebenen Situation zugleich Zwang und Freiheit: Zwang, weil der Mensch sich entscheiden m u s s, Freiheit, weil durch die Situation die Entscheidung selbst noch nicht bestimmt ist. Eine solche Auffassung ist für Leibniz schon durch den Satz vom zureichenden Grunde unmöglich, weshalb für ihn die Fabel von Herkules am Scheidewege ein Unsinn ist; nach ihm ist die Entscheidung durch eine bestimmte Situation schon vorweg genommen. Einerseits lehnt also Leibniz Freiheit als Willkür ab; andrerseits bekämpft er aber auch Spinozas Lehre von der Unfreiheit als einer metaphysischen Notwendigkeit und nimmt dann eine Zwischenstufe an, die uns ein Blick auf seine Monadenlehre veranschaulichen soll.

In einem jeden Wesen ist eine Monade Mittelpunkt und Grund der Einheit, während eine unbegrenzte Anzahl anderer Monaden den zugehörigen Körper bildet. Die Zentralmonade strebt von einer Vorstellung zur andern einem sittlichen Ziele

entgegen, in dieser Tätigkeit vom Prinzip des Besten geleitet, während die den Körper bildenden Monaden blosser Kausalität unterliegen. Da sich nun die Vorstellungen der Zentralmonade und die Zustände des zugehörigen Körpers entsprechen, die Monaden aber „fensterlos" sind und nicht auf einander einwirken können, so muss Leibniz zu einer andern Erklärung dieser Übereinstimmung von Finalität und Kausalität greifen. Er findet sie in seiner Lehre von der prästabilierten Harmonie, die eben zeigen soll, dass das natürliche Geschehen, wie es sich mechanisch erklären lässt, den sittlichen Zielen nicht widerspricht. „Die Seelen folgen ihren eigenen Gesetzen, die in einer bestimmten Entwicklung ihrer Vorstellungen gemäss dem Guten und Bösen bestehen, während die Körper ihrerseits ebenfalls den ihrigen, nämlich den Regeln der Bewegung, folgen. Trotzdem treffen diese Wesenheiten von gänzlich verschiedener Art zusammen und entsprechen einander wie zwei Uhren, die vollkommen in derselben Weise reguliert worden sind, wenngleich sie vielleicht von gänzlich verschiedenem Bau sind. Eben dies aber nenne ich die prästabilierte Harmonie"[28]). Wir haben damit den tiefern Grund gefunden für das oben angedeutete Zusammenfallen von Wert und Wirklichkeit. Immer besteht also nach Leibniz zwischen finalen und bewirkenden Ursachen, zwischen der auf Wertebildung gerichteten innern und der blind waltenden äussern Notwendigkeit vollkommene Übereinstimmung, während wir früher als Wesen einer für das Tragische zugänglichen Weltanschauung die Möglichkeit annahmen, dass in gewissen Fällen, eben den tragischen Situationen, innere und äussere Entwicklung des Geschehens sich widersprechen.

Verfolgen wir aber zunächst weiter, wie es sich um das Wesen der Freiheit auf Grund der prästabilierten Harmonie verhält! Jede Handlung lässt sich hier von zwei Seiten betrachten: Als Vorstellung der Monade ist sie eine auf Ziele gerichtete Willenshandlung, als Teil der Körperwelt ist sie aber durch blind wirkende Kausalität verursachtes Geschehen. Auf den ersten Blick scheint dadurch die innere Freiheit der Monade erwiesen zu sein. Genauer besehen sind aber die menschlichen Handlungen nach der Betrachtungsweise Leibnizens ebenso wenig frei, als wenn sie

von blosser Naturkausalität abhingen; denn da die Monaden ein genaues Abbild des ganzen Weltgeschehens vorstellend erleben, dieses aber bloss ein System mechanischer Bewegungen ist, so kann auch der Ablauf der Vorstellungen in den Monaden nur ein mechanischer Prozess sein. Sei also der Mensch durch Kausalität oder Finalität bestimmt, immer bleibt er unfrei; höchstens tritt im letztern Falle an Stelle der äussern eine innere Notwendigkeit, die aber ebenso starr und sklavisch ist. Das zeigt am deutlichsten Leibniz' Auffassung des Charakters. Er sagt, dass „der Begriff einer individuellen Substanz ein für allemal alles einschliesst, was ihr jemals zustossen kann, und dass man aus der Betrachtung dieses Begriffs alles, was wahrhaft von ihm ausgesagt werden kann, in gleichem Sinne ersehen kann, wie wir in der Natur des Zirkels alle Eigenschaften erblicken können, die sich aus ihr deduktiv ableiten lassen"[29]). Leibniz ist sich nun selber bewusst, dass durch diese Definition des Charakters der Unterschied zwischen zufälligen und notwendigen, zwischen Tatsachen- und Vernunftwahrheiten verloren zu gehen droht, womit auch die menschliche Freiheit aufgehoben und ein absolutes Fatum über alle unsere Handlungen, wie über alle andern Ereignisse der Welt, herrschen würde. Dieser Gefahr glaubt er entflohen zu sein durch die Unterscheidung von metaphysischer und moralischer Notwendigkeit oder von Notwendigkeit und Gewissheit des Geschehens. Notwendig ist nur das, dessen Gegenteil an sich unmöglich wäre, wie es für die Regeln der Mathematik zutrifft; gewiss ist das, was „ex hypothesi" (in unserm Falle dem Entschluss Gottes, eine bestimmte Welt zu verwirklichen), sicher geschehen wird. Die Handlungen der Menschen sind nun nicht notwendig, sondern gewiss, d. h. „es ist nicht unmöglich, dass das Vorgesehene nicht geschieht, aber es ist unumstösslich, dass es geschieht" (Th. 403.). Demnach ist es unbedingt sicher, dass Sextus zu einer bestimmten Zeit die von Gott vorausgesehenen Verbrechen ausführt, nachdem einmal der göttliche Entschluss zur Verwirklichung einer bestimmten Welt gefasst ist; aber es ist nicht absolut und metaphysisch notwendig; denn es ist nicht denkunmöglich, dass Sextus ein anderer Mensch wäre und andere Handlungen beginge, wenngleich Gott, durch teleologische Gründe bestimmt, kraft seiner Wahl des Besten,

eine andere Verknüpfung des Geschehens versagt hat. — — Dass aber durch diese Unterscheidung nichts erreicht wird, ist leicht zu sehen; denn dem handelnden Menschen, der sich einmal gebunden fühlt, gilt es gleichviel, ob er metaphysisch oder moralisch gebunden ist, d. h. er fühlt sich nicht freier, wenn er auch weiss, dass er vom Standpunkte der blossen Logik auch anders sein und handeln könnte, wenn er zugleich weiss, dass er in der einmal gegebenen Welt, das, was er tatsächlich *ist*, auch sein *muss*. Die Forderung der Freiheit richtet sich nur gegen die kausale Notwendigkeit des Geschehens und was diese betrifft, so steht es in Leibniz' System unabänderlich fest, dass — den Anfangspunkt einer gewissen Welt einmal gesetzt — die Gesamtheit der folgenden Zustände in ihr vollständig und eindeutig dem Satz vom Grunde unterliegt, wobei der Mechanismus der Willenshandlungen nicht minder bestimmt ist, als der Mechanismus der Bewegungen in der Körperwelt. „Dass alles durch ein festgestelltes Verhängnis herfürgebracht werde, ist ebenso gewiss, als dass drei mal drei neun ist. Denn das Verhängnis besteht darin, dass alles aneinander hänget wie eine Kette, und eben so unfehlbar geschehen wird, ehe es geschehen, als es unfehlbar geschehen ist, wenn es geschehen"[30]).

Weil aber die Notwendigkeit des Geschehens nach Leibniz eine innere ist, so glaubt er, dass der Mensch trotz ihr frei bleibe. In allem, was der Mensch tut, verwirklicht er nur, was von jeher in ihm war. Darum kann er für seine bösen Handlungen zur Verantwortung gezogen werden, denn „wenn Gott sie (die Bosheit) jemand zuschiebt, so kam sie ihm schon vor seiner Existenz zu, sie war schon in seiner Vorstellung als blosse Möglichkeit" (Th. 183.). Dieses Argument für die Freiheit wird aber wieder entkräftet, wenn Leibniz fortfährt: „Ohne Gott gäbe es nicht nur nichts Existierendes, sondern auch nichts Mögliches" (Th. 245.). Damit ist er auch der Grund des Möglichen, und da sein unendlicher Verstand die Reihe aller Möglichkeiten überblickt, so sieht er auch das menschliche Leben als ein festes Sein. Indem also der Mensch sich zu entwickeln glaubt, erfüllt er ein für Gott schon Bestehendes; in allem befolgt er nur den Willen Gottes, wenn er sich auch *psychologisch* frei glaubt. Dem entspricht auch Leibniz' An-

sicht, Gott scherze sozusagen mit den Menschen, „mit diesen kleinen Göttern, die er zu erzeugen beliebte, wie wir mit den Kindern scherzen, deren Beschäftigungen wir unter der Hand nach unserm Belieben fördern oder hindern!" (Th. 210.).

Welchen Wert die Freiheit in dieser Auffassung noch haben kann, ist nicht einzusehen; und doch betont Leibniz ihre Existenz immer und immer wieder, obwohl er in seiner Beweisführung zu so grossen Widersprüchen kommt, dass sie ihm selber kaum entgangen sein können. Der Grund ist darin zu suchen, dass sein Glaube an die beste Welt, sein Optimismus so stark ist, dass er auch seine Logik zum Schweigen bringt. Die durchgängige Determination, die für die Verwirklichung der besten Welt notwendig ist, lässt letzten Endes alles in Gott begründet sein, womit er auch die Ursache des Übels würde, besonders des Bösen. Da aber dies mit seiner unendlichen Güte unvereinbar ist, sucht Leibniz die Willensfreiheit und damit die Verantwortlichkeit des Menschen in sein System einzuzwängen, wo einmal für sie kein Raum ist. Die Freiheit des Willens, wie hier deutlich zu erkennen ist, ist für ihn kein Gut an sich, das den Selbstwert des Menschen erhöht, durch das der Mensch eigentlich erst seine wahre Bedeutung erhält. Er würde deshalb die Freiheit gerne preisgeben, wenn er sie nicht für die Rechtfertigung Gottes brauchte. Im Bestreben, seinen Optimismus, der im Grunde nur Ausdruck seiner grossen Liebe zur Welt ist, die er mit allen ihren Schranken bejahen möchte, zu beweisen, verliert sich Leibniz in die sonderbarsten Widersprüche.

Eines dürfte nun klar geworden sein: Leibniz' Freiheitsbegriff deckt sich auf keinen Fall mit jener Freiheit, die wir für den tragischen Helden verlangten. Er versteht unter Freiheit etwas, was man ebensogut als Gebundenheit bezeichnen könnte. Die menschliche Seele ist für ihn gleichsam ein „geistiger Automat" (Th. 129), und nur in dem Sinne ist sie frei, als sie das natürliche Prinzip für ihre Handlungen in sich selber trägt und unabhängig ist von allen andern Geschöpfen. „Daraus folgt schliesslich, dass die Seele an sich eine vollkommene Spontaneität besitzt, derart, dass sie bei ihren Handlungen nur von Gott und von sich selbst abhängig ist" (Th. 322.). Da aber in Wirklichkeit, wie wir gesehen haben, die Handlungen des Menschen von Gott allein abhängen, so bleibt

Leibniz eben doch bei einer, wenn auch vermäntelten, Anerkennung des absoluten Determinismus. Höchstens könnte vom Freiheitserlebnis des religiösen Menschen gesprochen werden, bei dem sich das Erlebnis der Freiheit mit dem ausgesprochensten Abhängigkeitsgefühl verbindet, wobei nur gefordert wird, dass die Abhängigkeit direkt auf Gott zurückgehe, wodurch Freiheit dann nur im Zusammenklang des persönlichen mit dem göttlichen Willen besteht, also in der unmittelbaren Zugehörigkeit zu Gott. Dass aber auch von diesem Standpunkte aus kein tragischer Konflikt mehr möglich ist, kein Widerstreit zwischen Göttlichem und Menschlichem entstehen kann, werden wir bei Lessing sehen.

Dass auf dem Boden von Leibniz' Weltanschauung die Erfassung des Tragischen unmöglich ist, zeigt auch seine Auffassung des Individuums.

4. Der Individualismus.

Die Stellung des Individuums in Leibniz' Lebensanschauung ist in gewissem Sinne schillernd. Einerseits haben wir gesehen, dass er die Welt nur im Hinblick auf die Vollkommenheit des Ganzen als die beste bezeichnet, dem, wenn es nötig ist, das Wohl des Einzelnen geopfert werden muss; das Individuum darf also keinen Anspruch auf subjektives Glück und persönliches Leben erheben, wo dadurch die Entwicklung des Ganzen gestört werden könnte. Andrerseits scheint die Weltanschauung Leibnizens der konsequenteste Individualismus zu sein. Die Monaden, aus denen das All besteht, sind durchaus selbständig; jede lebt, von den übrigen vollkommen getrennt, ihr eigenes Leben; keine erhält etwas von aussen, denn sie sind alle „fensterlos" und stehen allein mit Gott in Verbindung, von dem alles Leben ausgeht. So symbolisiert die Monade, wie man treffend gesagt hat, die Grundstimmung der Reformation.

Wir müssen aber beachten, dass Leibniz nicht nur die menschliche, sondern überhaupt die organische, ja auch die anorganische Welt in Monaden auflöst. Durch diese Auflösung alles Seins in Individuen muss aber jener eigentliche Begriff des menschlichen Ichs, das in der Tragödie als sinnlich begrenzt, aber geistig schran-

kenlos dem All gegenübertritt, verloren gehen. Leibniz kommt so im Grunde, freilich auf anderm Wege, zur Aufhebung des Individuums wie Spinoza: Dieser macht es ganz bedeutungslos, indem er das gesamte Leben mit geometrischer Notwendigkeit aus der Gottheit folgen lässt, und jener nimmt ihm seinen eigentlichen Wert, indem er alles in Individuen auflöst. Das menschliche Leben wird durch die gleichen Gesetze bestimmt wie alles übrige Weltgeschehen, da zwischen den einzelnen Monaden kein wesentlicher, sondern nur ein gradueller Unterschied besteht. Diese unterscheiden sich bloss durch die grössere oder geringere Klarheit und Deutlichkeit ihrer Vorstellungen; die einen haben mehr klare und deutliche, die andern mehr dunkle und verworrene Vorstellungen von der Welt, und nach diesem Verhältnis ordnen sie sich in eine kontinuierliche Stufenleiter, auf der die menschliche Monade keine besonders abgegrenzte Stellung einnimmt. Deshalb kann z. B. Leibniz keinen wesentlichen Unterschied zwischen Menschen- und Tierseele finden. Er schränkt zwar die Unsterblichkeit auf die Menschenseele ein, indem er einfach behauptet, die tierische Zentralmonade könne in den dumpfen Zustand der unbewussten Vorstellungstätigkeit zurückkehren, während die menschliche Seele die einmal gewonnene, klare und deutliche Vorstellung der Persönlichkeit in Ewigkeit bewahre [31]). Wie aber dieses ungleiche Verhalten bei der nur graduellen Verschiedenheit von Menschen- und Tierseele sich erklärt, bleibt dahin gestellt.

Wenn wir nach dieser Feststellung bei Leibniz von Individualismus sprechen, so ist das in anderer Weise zu verstehen, als wir es zu tun gewohnt sind. Individualismus beruht für uns auf dem Verschiedenheitserlebnis, auf der Erkenntnis der Differenziertheit der Menschen, verbunden mit der subjektiven Forderung auf freie Entfaltung der eigenen Individualität, eine Anschauung, die wir als Quelle tragischer Konflikte zwischen Mensch und Gesellschaft kennen gelernt haben.

Der Individualismus Leibnizens und der Aufklärung beruht nun nicht auf Verschiedenheitserlebnis, sondern nur auf Vielheitserlebnis. Die Verschiedenheit der Menschen ist für sie nicht mit der Welt schon gesetzt, sondern bloss etwas historisch Gewordenes, das zu überwinden die Aufklärung sich zum Ziele setzt. So

sprengte z. B. das 18. Jahrhundert historische und soziale Bindungen, wie den unduldsamen Zwang des orthodoxen Kirchentums, die Vorrechte der obern Stände, die Unfreiheit in Handel und Gewerbe etc. und glaubte durch Aufhebung dieser Ungleichmässigkeiten unter den Menschen die Ungleichheit überhaupt aus der Welt zu schaffen. In der Freiheit sieht man die Garantie für eine allgemeine und dauernde Gleichheit der Menschen, eine Ansicht, die bei unserm Erlebnis der ursprünglichen Verschiedenheit der Menschen unmöglich wäre, und also nur bei Annahme von ursprünglich gleichartigen Individuen einen Sinn haben kann. Tatsächlich ist für den Rationalismus der Aufklärung nicht der besondere, in seiner Individualität unvergleichbare Mensch der Gegenstand des Interesses, sondern der allgemeine Mensch, der Mensch überhaupt. Man schafft sich einen abstrakten Begriff Mensch, der immer und überall derselbe ist, und glaubt, dass in jedem Menschen ein innerster Kern stecke, der sein Wesen ausmache, und der in allen Individuen der gleiche sei, weshalb hier das Individuum zugleich der allgemeine Mensch ist. Dieses in allen gleiche Ich ist nur durch die historischen und sozialen Bindungen verdeckt worden, nach deren Zerstörung es deshalb wieder hervortreten muss. Nur bei dieser Annahme ursprünglicher Gleichartigkeit aller Individuen kann ihre freie Entwicklung der allgemeinen Gleichheit nichts schaden; denn alle entwickeln einfach das Gleiche, den blossen Menschen, und kommen so auch zum gleichen Resultate, ohne dass sich die Einzelwillen zuwiderlaufen. (Wir haben also hier gerade das Gegenteil von dem, was wir in Kants Ansicht von der „geselligen Ungeselligkeit“ der Menschen kennen lernten!)

Nur in dem Sinne ist also die Aufklärung individualistisch, als sie eine Mehrheit von Individuen annimmt; ihr Individuumsein beruht nur auf der soziologischen Struktur, in der „Grundansicht, dass das Einzelwesen in seiner natürlichen Bestimmtheit das Ursprüngliche, einfach Gegebene, und dass erst und nur aus ihm alle überindividuellen Bezüge (Recht, Staat, Wirtschaft, Sitte, ja Religion und Kunst) herzuleiten und zu deuten sind“ [32]. Man hat diese Auffassung als quantitativen Individualismus bezeichnet (der allgemeine Mensch ist hier zugleich Individuum),

und ihm als qualitativen die Anschauung gegenübergestellt, die der Irrationalismus am Schlusse des 18. und am Anfang des 19. Jahrhunderts schuf, wo gerade das Besondere, Eigentümliche im Menschen geschätzt und gesucht wird [33]).

Nur um quantitativen Individualismus handelt es sich auch bei Leibniz. Das gilt sowohl für die Welt der Erscheinungen, wie für ihren systematischen Ausdruck. Für die phänomenale Welt behauptet er mit dem 18. Jahrhundert die unbedingte Gültigkeit der neuentdeckten Mechanik, der alle Qualität sich in Bewegungs- und Lagedifferenzen homogener Massenteilchen auflöst, und auch die metaphysischen Substanzen, die Monaden, unterscheiden sich bloss graduell, je nach der Klarheit und Deutlichkeit ihrer Erkenntnis. Leibniz' Individualitätserleben beruht also nicht auf Verschiedenheitserleben. Zwar soll man sich, wenn die äussern Formen der Gesellschaft ins Wanken kommen, auf das Individuum und seine Fähigkeiten besinnen, aber nur damit die Menschen an ihre wesentliche Gleichheit erinnert werden, auf deren Grund eine neue Gemeinschaft hergestellt werden soll. Der Individualismus der Aufklärung zeigt sich überhaupt mehr in negativer Färbung als Toleranz der Verschiedenheit, die auf äussern Verhältnissen beruht. Dies ist aber nicht das Ziel, das vielmehr in dem Bestreben besteht, alles Trennende abzustreifen, um sich zur Menschheit, zum Allgemeinmenschlichen zu erweitern. So bemühte sich Leibniz z. B. um die Einheit der Konfessionen, die nationale Einheit Deutschlands, die Einheit in den wissenschaftlichen Bestrebungen etc., Bemühungen, die uns zum Teil auch bei Lessing wieder begegnen werden.

Nun beruht aber das Tragische auf dem Erlebnis qualitativer, unauslöschbarer Verschiedenheit der Menschen, aus der unlösbare Konflikte entspringen. Auf der Verschiedenheit der Individuen beruhende Konflikte sind aber für die Aufklärung nicht mit dem Leben selbst gesetzt, sondern nur Folge falscher Entwicklung; deshalb hält man alle Gegensätze zwischen den Menschen für überwindbar und richtet die praktische Tätigkeit gerade auf ihre Überwindung. So ist die Aufklärung auch von dieser Seite für das Tragische unempfänglich.

Schliesslich wollen wir das Verhältnis der Tragödie zur Welt-

anschauung der Aufklärung noch unter einem letzten Gesichtspunkte betrachten, dem der Sittlichkeit.

5. Die Sittlichkeit.

Wir haben einleitend gesehen, dass die Tragödie nur auf dem Boden strenger sittlicher Ideale entstehen kann, weil bloss hier wahre Konflikte sich ergeben können, und dass der Ernst des tragischen Lebensgefühls sich nicht mit sittlichem Relativismus vertrage.

Nun war die Ethik der beginnenden Aufklärung noch von christlicher Strenge bestimmt, wie z. B. die sittliche Hauptforderung Spinozas, die Beherrschung der Affekte durch den Verstand, eigentlich ihrem Inhalte nach identisch ist mit dem Askesegedanken des Christentums, obwohl sie nun rein vernünftig und nicht mehr durch das kirchliche Dogma begründet wird. Aber mit dem Durchbruch der Diesseitsfreude verschwindet allmählich diese Schwere der Lebensauffassung und eine freiere, leichtere Sittlichkeit bricht sich Bahn, eine Anschauung, die in der Lehre Shaftesburys von der Identität der Begriffe „schön" und „gut" gipfelt, womit auch die Moral Sache des Geschmacks, des „moralischen Sinns" geworden ist. Die Gefahr der Verflachung, die damit verbunden ist, bestand zwar für Shaftesbury selber nicht, da für ihn die Harmonie des Alls, auf der die Einheit von Schönheit und Tugend beruht, objektive Realität hat, sodass nach ihm die Urteile aller geschulten Beobachter übereinstimmen müssen; immerhin bleibt aber sein ganzes System der Sittlichkeit auf das Gefühl gegründet, und positive Normen gibt es nicht. Shaftesbury schafft hier aus dem Frieden seiner Seele, deren Handeln kampflos-selbstverständlich aus heiterem Gemüte fliesst, eine Ethik, die, für das Lebensgefühl des Aufklärers sehr bezeichnend, dem in schweren Konflikten nach Entscheidung ringenden Menschen keinen festen Halt geben kann. Wenn nun dieser Mangel für ihn selber, der in langsamer, harter Selbsterziehung gereift war, sodass er sich auf sein sicheres Gefühl verlassen durfte, auch keine Gefahr bedeutete, so liegt doch in seiner Lehre der Keim für die sittliche Relativität des Sturms und Drangs.

Zu ähnlichen Folgen musste eigentlich auch Leibniz' System führen. Zwar betont er die objektive Geltung sittlicher Ideale mit gleicher Nachdrücklichkeit wie die der mathematischen Wahrheiten, denen beiden sogar Gott unterworfen ist; aber bei seiner Auffassung von Individuum und Freiheit droht doch der sittliche Selbstwert des Menschen untergraben zu werden. Tatsächlich findet man in der Theodizee höchst zweideutige Aussprüche. „Man bedenke auch, dass das moralische Übel nur darum ein so grosses Übel ist, weil aus ihm die physischen Übel entspringen" (Th. 113.). Wenn auch derartige Sätze nicht auf Mangel an Gesinnung zurückgehen (Leibniz will sich auch damit in seinem Optimismus über die tatsächlich vorhandenen Übel hinwegtäuschen!), so zeigen sie doch eine gewisse Unsicherheit in der sittlichen Wertung, deren Folge eine gewisse Leichtsinnigkeit in der Auffassung sittlicher Konflikte ist. Leibniz empfindet diese nicht, wie wir, als unlösbar und demnach tragisch; vielmehr sucht er in jedem Falle eine Lösung herbeizuführen, wenn es auch nur durch einen Kompromiss geschehen kann, im Gegensatz also zum tragischen Helden, der auf der kompromisslosen Erfüllung des einmal für sittlich Erkannten bestehen muss. Nehmen wir ein Beispiel aus der Theodizee! Ein Fürst erkennt die Unsittlichkeit des Duells und hat es verboten. Nun vernimmt er, dass zwei seiner Edelleute sich trotzdem schlagen wollen. Beide sind Glieder desselben Heeres, sodass sie sich unvermeidlich treffen müssen, und der Fürst kann das nicht durch Entlassung des einen oder des andern verhindern, da eines jeden Abwesenheit eine Menge seiner Anhänger aus dem Heere vertreiben und dadurch vielleicht eine grosse Unordnung im Lande entstehen könnte. Unter diesen Umständen glaubt der Fürst das Duell zulassen zu müssen. Die höhere sittliche Erkenntnis wird also in diesem Falle geopfert und der Konflikt durch einen Kompromiss gelöst. Nur wenn der Fürst mächtig genug gewesen wäre, die Folgen, welche die Verhinderung des Duells hätte nach sich ziehen können, zu unterdrücken, hätte er seiner höhern Einsicht gehorchen dürfen. Bezeichnend ist das Gefühl, das den Fürsten bei diesem Kompromiss begleitet. „In die Handlung des Fürsten mischt sich vielleicht Ärger und Bedauern. Dieses Bedauern entstammt seiner Unvollkommenheit, die er empfindet;

darin besteht sein Kummer." Die Trauer beruht also auf dem Bewusstsein der eigenen Schwäche und Machtlosigkeit. Für ihn scheint die Möglichkeit, durch Festhalten an seiner höhern Einsicht seine geistige Freiheit zu behaupten, wenn er dabei auch seiner physischen Unvollkommenheit wegen vernichtet werden sollte, ausser Betracht zu fallen. Bei ernsterer sittlicher Einstellung hätte sich der Konflikt, in dem der Fürst steht, zu einem unlöslichen, tragischen Konflikt auswachsen müssen, wie etwa in der „Antigone", wo die Heldin in einer analogen Situation dem sittlichen Gebote folgt, physisch vernichtet wird, wodurch aber die innere Wahrheit ihres Standpunktes in einem höhern Lichte erscheint. Eine solche heroische Haltung ist nicht im Sinne der Aufklärung, und so löst Leibniz den Konflikt durch einen Kompromiss. Der Hauptantrieb bei dieser Entscheidung ist die Vermeidung des Leidens, dem die Aufklärung überhaupt abgeneigt ist. Sittliche Ideale scheinen also nur unter bestimmten Voraussetzungen Geltung zu haben, nämlich nur dann, wenn ihre Erfüllung nicht mit Leiden verbunden ist. Damit erkennen wir in der Ethik Leibnizens einen egoistischen Ton, der allerdings in dem angeführten Beispiel dadurch abgeschwächt wird, dass der Fürst bei der Preisgabe seiner höhern Einsicht nicht nur an die Vermeidung persönlichen Leidens denkt, sondern auch an das, welches sein Volk durch eine entstehende Unordnung treffen müsste. Deutlicher wird es aber, wenn er etwa sagt: „Wir müssen, das ist tatsächlich nicht zu bezweifeln, davon Abstand nehmen, die Sünde anderer zu verhindern, wenn wir es nicht tun können, ohne uns selbst zu versündigen" (Th. 114.). Das liesse sich hören, solange es sich nur um wirkliche Sünden handelt, die ja übrigens nichts mit dem Tragischen zu tun haben. Wenn aber Leibniz denselben Grundsatz auch dann empfiehlt, wo unsere Tat nur in den Augen der a n d e r n, die nicht genügend weit sehen können, ein Fehler oder ein Verbrechen ist, dann wird dieser Grundsatz bedenklich. Wir können uns auch hier an ein Beispiel Leibnizens halten: Hat jemand die Rosse des Theseus, die seinen Sohn Hippolytos zerreissen sollen, in seiner Gewalt und weiss durch Prophezeiung, wozu sie bestimmt sind, so hat er das Recht, sie dem Eigentümer zu verweigern. Wenn ihm nun aber ein kompetenter Richter die

Rückgabe befiehlt, so ist er dazu verpflichtet, da ihm die Prophezeiung nur unter der Bedingung zugekommen ist, dass sie ihm von niemandem geglaubt werde. Er kann sich also der Mitwirkung am Bösen nicht entziehen, da ihm das unmöglich ist, ohne selbst ins Verderben zu stürzen! Hier stellt Leibniz eine äussere Pflicht über die innere: Diese darf nur erfüllt werden, wenn es ohne persönlichen Schaden geschehen kann. (Dagegen wäre Prometheus zu halten, der sogar der furchtbaren Bestrafung seiner guten Tat sicher ist, aber sie dennoch vollbringt!) — Eine ganz ähnliche untragische Auffassung des Lebens zeigt Leibniz mit seiner Deutung des Mythos von Helios und Phaethon, wo der Vater, durch einen Schwur gebunden, ihm jeden Wunsch zu erfüllen, den Sohn in den Tod gehen lässt. Leibniz sieht in diesem Mythos nur die Moral, dass oft eine höhere Notwendigkeit uns zwingen könne, am Übel teilzunehmen. Sicher entbehrt auch diese Lösung des Konflikts, in dem Helios steht, nicht ganz der Tragik; wir sehen daran, dass jeder sittliche Konflikt einen doppelten Ausgang haben kann, von denen jeder tragisch ist. Ebenso sicher bestände aber die höhere und reinere Tragik in der umgekehrten Lösung, wenn nämlich Helios dem Styx zu trotzen wagte, um so den Sohn zu retten, auf die Gefahr hin, selber vernichtet zu werden. In diesem Falle wäre der Beweggrund für sein Handeln nicht bloss die Furcht, man könnte ihm vorwerfen, er leiste die höchsten Schwüre, um sie nachher nicht zu halten, was nun (nach Leibniz mit Recht!) seine Entscheidung bestimmt (Th. 182.). Die andere Lösung schiene dem Aufklärer unvernünftig, weil sie mit eigenem Leiden verbunden wäre.

Diese Beispiele benutzt Leibniz übrigens, um wahrscheinlich zu machen, wie Gott oft beim Bösen mitwirken muss. In dieser Rechtfertigung des Bösen, das Gott zulässt, um Gutes daraus folgen zu lassen oder Schlimmeres zu verhüten, liegt eine grosse Gefahr, auf die schon Shaftesbury hingewiesen hatte: Man hält damit eine Maxime des Himmels für besonders würdig, die man bei den Menschen durchaus nicht billigen könnte. Eine verhängnisvolle Übertragung dieser Beurteilungsweise auf das menschliche Handeln lag nahe und ist dann auch durchgeführt worden, was zu einer ausgesprochenen Relativität aller sittlichen Begriffe führen musste.

Eigentlich finden wir diesen Sachverhalt in Leibniz' Theodizee schon sehr stark angedeutet, da hier jede Vollkommenheit und Unvollkommenheit in der Welt ihren besondern Sinn und Wert hat, eine höchst zweideutige Wahrheit, die aber im Grunde nur die Konsequenz aus dem Glauben an die beste Welt ist, in der alles der Erfüllung des von Gott gesetzten Zweckes dient. Wo nämlich alles, was in der Zeit geschieht, von Ewigkeit her auf das Beste gerichtet ist, da kann dem keine entscheidende Bedeutung zukommen, wie sich der Mensch in jedem Augenblicke zu Gott stellt, dessen Willen er ja unter allen Umständen erfüllt. Diese sittliche Entwertung des Individuums und seines Handelns ist mit dem Ernste der Tragödie unvereinbar, in der alles auf der entscheidenden Bedeutung des Helden und seiner Taten beruht.

6. Die Verflachung der Aufklärung.

Schon der Optimismus von Leibniz war ein Optimismus der Vernunft, der aus dem unbegrenzten Vertrauen des Menschen an seine eigene geistige Kraft entsprang, die er für fähig hielt, alle Welt- und Lebensprobleme zu übersehen und von sich aus zu lösen. So wird die Theodizee im Grunde aus einer Rechtfertigung Gottes eher die Rechtfertigung der menschlichen Vernunft als der letzten Instanz auf Erden. Nur was vor ihr bestehen kann, wird als wahr und gut anerkannt. „Man nennt dieses, die Sache Gottes verfechten; ob es gleich im Grunde nicht mehr, als die Sache unserer anmassenden, hiebei aber ihre Schranken verkennenden Vernunft sein möchte, welches zwar nicht eben die beste Sache ist," urteilte Kant darüber [34]). Gilt das schon von Leibniz, so gilt es in noch höherm Masse für die durch ihn bestimmte Folgezeit, um so mehr als der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts seine Gedanken vor allem in der exoterischen Form der „Theodizee" bekannt wurden, die leicht Anlass zu grösserer Rationalisierung und Veräusserlichung geben konnte, während Leibniz' Hauptwerk, die „Nouveaux Essais sur l'entendement humain", erst 1765, also 50 Jahre nach dem Tode des Verfassers, erschien.

Die philosophischen Hauptprobleme bleiben die ganze Aufklärung hindurch dieselben, nämlich der Beweis für die beste Welt

und die damit zusammenhängende Rechtfertigung Gottes, welche beide die wissenschaftliche wie die poetische Literatur sehr stark beschäftigen. Ihre Lösung erfolgt zwar in der von Leibniz angegebenen Richtung; aber unfähig die Grossartigkeit der Ideen des Meisters zu erfassen, ist es vor allem Christian Wolff, der sie veräusserlicht, sodass ihr kosmischer Gehalt verloren geht und sie verbürgerlicht werden. Wenn schon nicht zu leugnen ist, dass erst durch die Systematisierung Wolffs die Leibnizische Philosophie zum Siege gelangen konnte, so muss doch zugegeben werden, dass durch diese Verbegrifflichung das Wertvollste verloren ging. So verstand Leibniz unter Teleologie die innere Zweckmässigkeit der Dinge, die sie als Verwirklichung der Vorstellungswelt Gottes in jedem Augenblick bekunden, ohne dabei an eine besondere Beziehung der Dinge zum Menschen zu denken. Damit konnte aber Wolff nichts anfangen. Nach ihm hat Gott die Welt geschaffen, „damit man seine Vollkommenheiten daraus erkennen möchte“[35]. Da nun der Mensch das einzige Geschöpf ist, das Gott erkennen kann, so ist der Mensch die einzige Kreatur, in welcher der Schöpfer seine Hauptabsicht erreichen kann. Deshalb steht der Mensch im Mittelpunkt der Welt, und Gott bekundet seine Weisheit und Güte, die ihm die Verehrung und Bewunderung der Menschen zuziehen sollen, dadurch dass er alles in der Schöpfung auf den Nutzen des Menschen gerichtet hat. Damit ist die Zweckmässigkeitslehre Leibnizens zur platten Nützlichkeitstheorie geworden. Alles in der Welt ist für den Menschen da, nur diesen selber hat Gott um seiner selbst willen erschaffen. „Alles was auf dem Erdboden ist, gereicht dem Menschen zu vielfältigem Nutzen, ja was er nur von himmlischen Körpern von weitem erblicket, kann er zu einigem Nutzen anwenden, — —. Und in so weit kann man sagen, dass alles um der Menschen willen ist. Hingegen da der Mensch die einzige Kreatur ist, durch die Gott seine Hauptabsicht erreichen kann, die er von der Welt gehabt, dass er nämlich, als ein Gott erkannt und verehret wird, so ist daraus klar, dass ihn Gott um sein selbst willen gemacht“[36]. Das ist eine Auffassung, die derjenigen Leibnizens stracks zuwiderläuft, lehnt dieser doch die Ansicht, dass alles dem Menschen zu Liebe erschaffen worden sei, als eine „alte verrufene Maxime“ ab (Th. 175.). In stumpfsinnigster

Weise werden nun aber die grössten wie die geringsten Erscheinungen der Welt, Gestirne und Steine, Erdbeben und Spinnen, nach ihrem Nutzen für das menschliche Leben geprüft, und Brokkes bringt es z. B. fertig, über die Zweckmässigkeit eines Lammkopfes seitenlange Betrachtungen anzustellen [37]).

So wird alles nach seiner Bedeutung für das irdische Glück des Menschen gewertet, und nirgends sucht man übersinnliche Zusammenhänge im Leben. Man braucht kein Göttliches, in dem die Lebensrätsel sich lösen, denn das ist die Aufgabe der Vernunft, die sie restlos erfüllen wird; und man braucht kein Jenseits mehr, in dem die Ungerechtigkeiten des Lebens ihre Erklärung finden; vielmehr glaubt man, die christliche Lehre von der jenseitigen Belohnung des Guten aufs Irdische umbiegend, an das wechselseitige Bedingtsein von Tugend und Glück und ist überzeugt, dass dieses dem Tugendhaften sicher noch auf Erden zuteil werde. Die Sittlichkeit ist so kein göttliches Gesetz mehr, sondern ein Gesetz der Natur, auf dessen Befolgung unsere Glückseligkeit beruht. „Hingegen habe ich gezeiget, dass wir Gott auch deswegen erkennen sollen, weil uns dadurch die Ausübung der Tugend und Unterlassung der Laster, das ist, die Beobachtung des Gesetzes der Natur erleichtert wird. Die Beobachtung des Gesetzes der Natur aber ist das Mittel zur Glückseligkeit" [38]). Der Optimismus Leibnizens ist damit zum Eudämonismus geworden, der den schärfsten Gegensatz zum tragischen Lebensgefühl bildet.

Formell bleibt auch auf diesem Boden der Gottesglaube noch erhalten, aber jedes lebendige Verhältnis zu übersinnlichen Mächten geht verloren. Gott thront jenseits der Welt und hat sich völlig von ihr getrennt, nachdem er sie erschaffen und ihren Gang bestimmt hat, den sie nun unwandelbar fortgeht. Damit steht das Schicksal des Menschen und der Welt unerschütterlich fest, und selbst Gott darf nicht mehr daran rütteln. Schon am Schöpfungstage hat er das All so eingerichtet, dass nun alles wie am Schnürchen abläuft, und ein weiteres Eingreifen in den Weltverlauf müsste als übernatürlich und Gottes unwürdig abgelehnt werden, der vielmehr das irdische Geschehen auch ohne Wunder soll leiten können. „Man erkennet hieraus zugleich, dass zu Wunder-Werken weniger göttliche Kraft erfordert wird als zu natürlichen Begeben-

heiten. Denn Wunderwerke erfordern bloss Gottes Macht und Erkenntnis eines Dinges: hingegen natürliche Begebenheiten erfordern Gottes Allwissenheit, dadurch er ein jedes mit allem in der Welt verknüpfet, seine Weisheit und seine Macht"[39]). Die Welt ist eine blosse Maschine, und alles darin lässt sich mechanisch erklären. „Wer demnach in der Welt alles verständlich erklärt, wie man bei Maschinen zu tun pfleget, der führet auf die Weisheit Gottes; folgend wer dieses nicht tut, der führet von der Weisheit Gottes ab"[40]). In diesem Sinne soll auch das menschliche Leben verstanden werden; nur solche Handlungen sind wahr und gerechtfertigt, die vor der Vernunft bestehen können. Die vernünftige Überlegung ist alleinige Triebfeder des sittlichen Handelns, und das Herz spricht in diesem Systeme nicht mit.

Das Leben so zu verstehen, ist auch die Aufgabe der Aufklärungstragödie, und es ist klar, dass bei diesem Mechanismus von wahrhaften Konflikten, in die der Mensch durch sein blosses Menschsein kommt, nicht die Rede sein kann. Man könnte hier vielleicht von einem einzigen tragischen Konflikte sprechen: Es ist das Zusammenstossen von Vernunft und Gefühl, also der Fall, wo die Leidenschaften zu stark sind, als dass sie der Aufklärungsmoral gemäss, von der Vernunft in Schranken gehalten werden könnten und so den Menschen ins Unglück bringen. Wir müssen aber beachten, dass nur w i r diesen Konflikt als tragisch empfinden; denn der Aufklärer ist zu sehr von der alleinigen Berechtigung der Vernunft überzeugt, als dass er die Unterdrückung des Gefühls als tragisch empfände. So kann denn zwischen Leidenschaft und Vernunft kein eigentlicher Kampf entstehen, da für den Rationalisten der Sieg der letztern zum voraus feststeht.

Ebensowenig zeigt die Tragödie der Aufklärung den Menschen in wahrem Kampf mit dem Schicksal, was ihr Quietismus und ihre Passivität, beides Folgen der verflachten Lehre von der besten Welt, verhindern. Aus dem Glauben an die finale Determination des menschlichen Lebens hatte sich bei Leibniz das Gefühl der höchsten Aktivität herausgebildet. Er war sich bewusst, dass das, was er tat, immer im Dienste der besten Welt geschah, sodass ihn eine grosse Schaffensfreudigkeit erfüllte, ist doch das Wesen der Monade das Streben nach immer neuen Zielen. Nun zieht man

aus der Schicksalsbestimmtheit andere Schlüsse: Es bildet sich das Ideal der „Bürgerlichkeit", wie man es genannt hat[41]), das Ideal der Gelassenheit und Genügsamkeit. Aus dem Glauben an die Zweckmässigkeit der besten Welt, oder ins Christliche übersetzt, aus dem Glauben an die Vorsehung Gottes, hält es der anständige Mensch für unmoralisch, sich gegen irgend eine Fügung des Schicksals aufzulehnen. Man nimmt alles mit grösster Ergebenheit, ja Gelassenheit hin, man lässt allem Geschehen seinen Gang, ohne dass sich irgend ein Wunsch nach persönlicher Bestimmung des Lebens zeigte. Dieses Lebensgefühl entströmt auch den Dichtungen der Zeit, vor allem denjenigen Gellerts. So will er in seinem Gedicht „Das Schicksal"[42]) die Menschen durch ein Beispiel lehren, dass sie sich unter allen Umständen ins Schicksal fügen sollen, da alles, was Gott verhänge aus weisen Gründen fliesse, wenn es auch oft grausam und ungerecht scheine. Im „Leben der schwedischen Gräfin von G." lässt dann Gellert die dargestellten Menschen Geschehnisse, die nach unserm Gefühl zu den fürchterlichsten Konflikten führen müssten, mit einer Ruhe und Gelassenheit ertragen, die wir geradezu als unsittlich empfinden. Aber die völlige Passivität gegenüber dem Schicksal, die Ergebung, erschien in jener Zeit besonders moralisch und rührend. Und dass die „Gräfin von G." nicht bloss ein Hirngespinst Gellerts ist, sondern als wahrer Ausdruck des Zeitgeistes zu betrachten ist, mag auch daraus ersichtlich werden, dass sogar ein Lessing glaubte, mit dieser Dichtung schiene ein neuer und besserer Zeitpunkt für den Roman anzufangen, nur habe sich zum Unglück „die deutsche Nacheiferung hierinnen am allersaumseligsten finden lassen" (V, 181.).

Der anständige Mensch glaubt also jeden persönlichen Wunsch, jedes Gefühl unterdrücken zu müssen, um dem Schicksal und der Vernunft zu gehorchen. Vielleicht zeigt nichts so sehr wie der beschränkte Pflichtbegriff die Moral dieses „Bürgertums". Hier geht die äussere Pflicht über die innere; die Pflicht gebietet auch über berechtigtste Gefühle. So glaubt Estrithe in Elias Schlegels „Canut" ihren Gemahl, der sie durch Betrug und ohne ihre Neigung gewonnen hat, lieben zu müssen und unzertrennlich an ihn gebunden zu sein.

Sieh doch! dies Herz, das du geraubt, gequält, betrogen,
Wird immer noch zu dir bloss durch die Pflicht gezogen [43]).

Oder an einer andern Stelle:

So vieles kostet mir das unglücksvolle Band,
Worein mich sein Betrug ohn meine Neigung wand;
Das ich beweinen muss, und doch aus Pflicht noch liebe,
Das, litt ich auch noch mehr, mir doch stets heilig bliebe [44]).

Diese Pflichtauffassung wächst aus der oben charakterisierten, bürgerlichen Kultur. Uns erscheint aber diese Liebe der Estrithe geradezu unsittlich, um so mehr als sie Ulfo Gelegenheit zu Freveltaten gibt und dem unschuldigen Jugendgeliebten Leiden bereitet. Übrigens nimmt auch dieser Verleumdungen und Leiden als sein Schicksal hin, gegen das er sich nicht wehrt, und erst die Umstände, nicht seine eigene Absicht, zwingen ihn, sich von den Verleumdungen zu entlasten. Der Titelheld selber ist grossmütig und geduldig bis zur Borniertheit. In diesem Drama, das trotz allem vielleicht von sämtlichen Stücken der Aufklärung am ehesten den Namen Tragödie verdient, ist Ulfo die einzige Gestalt, die ein Recht auf persönliches Leben behauptet, und zwar geschieht es mit überraschender Leidenschaftlichkeit, sodass er alle menschlichen Regungen seinem Ehrgeiz aufopfert; freilich ist er bezeichnenderweise als treuloser Verbrecher charakterisiert, denn ein anständiger Mensch darf sich keine solche Bedeutung anmassen. Dieser nimmt vielmehr die Entsagung als selbstverständlich hin. In Estrithe entspinnt sich so kein tragischer Konflikt zwischen Pflicht und Gefühl; aus ihrer ganzen Persönlichkeit ist nur eine Lösung möglich, nämlich, dass sie als anständige Frau der Pflicht gehorcht. Erst wo diese „bürgerliche" Moral zum Problem wird, wenn man ihre innere Unwahrheit fühlt und ihr doch gehorchen muss, bricht Tragik hervor. So ist es in Hebbels „Maria Magdalene", wo das Verhältnis zwischen Klara und Leonhard ein ähnliches ist, wie das zwischen Estrithe und Ulfo im „Canut". Klara wird sich der innern Unwahrheit der bürgerlichen Moral bewusst, aber sie glaubt ihr doch gehorchen und sich für ihre Familie opfern zu müssen. So wirkt ihr Tod tragisch. In der Aufklärung ist aber diese bürger-

liche Moral etwas Selbstverständliches; es gilt einfach jedes Gefühl durch die Vernunft zu zügeln. Der Rationalist rechnet nicht mit der dämonischen Gewalt einer grossen Leidenschaft; er sieht in ihr nur eine Störung des reinen vernünftigen Denkens, die dem Menschen Unannehmlichkeiten und Leiden bereiten kann. Jede Leidenschaft wird von vornherein als sündhaft betrachtet. Wer sich deshalb von seinen Gefühlen leiten lässt, der verfehlt sich, gerät in Unglück und wird im Sinne der Aufklärung tragisch, d. h. er erweckt Mitleid. In der Tragödie muss der Held immer einen solchen Fehler begehen, wenn er tragisch wirken will. So ist nach Nicolai Schlegels Canut „kein tragischer Held, eben darum, weil er keinen Fehler begeht" (XIX, 42.). Der Aufklärer sucht den „Fehler" aber immer im Psychologischen, in der Nichtbeherrschung der Affekte, nie aber in einer überpersönlichen Schuld, weshalb oft bei vorhandenen Tragödien der „Fehler" des Helden nicht gefunden werden kann. So schreibt Nicolai an Lessing: „Ich habe mit Moses lange nachgedacht, was wohl der Fehler des Oedipus sein möchte, wenn es die Heftigkeit und Neugier nicht ist. Endlich sind wir eins geworden, dass der Fehler sehr klein sein müsse, zu dem der Scharfsinn eines Lessings erfordert wird, um ihn zu entdecken" (XIX, 89.). Aber hier konnte auch der Scharfsinn eines Lessing keine menschliche Schuld finden, weshalb er dem „Ödipus" eine wahre tragische Wirkung absprach.

Der für die Tragödie notwendige Fehler des Helden darf jedoch nur ein kleines Vergehen sein; aber der Moral jener Zeit erscheint jeder Fehler klein und entschuldbar. Jene Maxime Leibnizens, nach der Gott das Böse zulässt oder dabei gar mitwirkt, um Schlimmeres zu verhindern, hat man nun auch auf die Beurteilung des menschlichen Handelns übertragen, was natürlich zu einem schwächlichen Relativismus in der Ethik führen musste. Wieder ist es Gellert, dieser gläubige Christ, an dem wir diese Entartung am besten beobachten können, wenn er etwa in seiner „Gräfin von G." darstellt, wie der alte Graf, der als ein Muster von Moralität geschildert wird, seinem Sohne erlaubt, eine Maitresse auf seine Bildungsreise mitzunehmen, damit er vor dem grössern Übel, nämlich den öffentlichen Dirnen, bewahrt bleibe[45]). Wenn man schon selber seine Affekte möglichst beherrschen

möchte, so gehört es doch zu den Pflichten des rechten Menschen, dass er für die Schwächen der andern Verständnis habe und bei daraus folgendem Unglück Mitgefühl zeige. Die Zeit ist stark dazu geneigt, sich von allem Menschlichen eher rühren als empören zu lassen, so dass jene Moral sich bildet, die vom Menschen verlangt, er solle alles zu verstehen suchen, damit er alles verzeihen könne. In diese Richtung gehört auch der Ausspruch des jungen Lessing: „Was ist näher verbunden als Tapferkeit und Übermut, als Übermut und Wahnwitz" (VI, 197.). Das führt zum Liebäugeln mit Schwachheiten und Schwächlichkeiten, und nur wer diese Moral nicht übt, erscheint als sittlich minderwertig. Das ist der Boden, aus dem das weinerliche Lustspiel wächst, diese typisch „bürgerliche" Kunstform, die auch gar nichts mehr zu tun hat mit dem Ernste wahrer Tragik. Wie die „Tragödie" des Spätbarocks einfach durch grosse Leidenschaften w i r k e n wollte, so will das weinerliche Lustspiel durch Darstellung unverschuldeten Unglücks, oder von Unglück, das in keinem Verhältnis steht zur Schuld des Leidenden bloss Rührung erzielen: In beiden Fällen handelt es sich nur um die W i r k u n g. Ein inneres Verhältnis zu den dargestellten Menschen besteht meist nicht, vor allem bei den grössern Geistern wie Lessing, Mendelssohn, der z. B. erklärt, er möchte lieber der strenge Cato im Leben sein, aber den leidenschaftlichen Achilles gedichtet haben. So öffnet sich ein Spalt zwischen Dichtung und Leben: hier schätzt man den Stoiker, dort den leidenschaftlich bewegten und darum leidenden Menschen.

Auf diese Weise löst sich die „Tragödie" vom Leben und wird etwas rein Ästhetisches, womit man gewisse Wirkungen erzielen will. Neben das bereits erwähnte weinerliche Lustspiel, worin das Unglück, welches Unschuldige verfolgt, rühren soll, tritt die heroische Tragödie, in welcher der Held durch Beherrschung der Leidenschaften und die feste Haltung, die sich vom Unglück nicht erschüttern lässt, Bewunderung zu erwecken hat. Auch wenn neben dieser ästhetischen noch eine moralische Wirkung verlangt wird, bleibt aber der Blick immer auf das Subjektive, Psychologische gerichtet: Die Tragödie soll den Menschen das richtige Verhalten im Leben lehren, sei es in der gröbsten Form, wie etwa bei Gottsched, dass der Mensch die Fehler, die den Helden ins Un-

glück bringen, meiden lerne, sei es, dass der Zuschauer allgemein die Notwendigkeit der Beherrschung seiner Affekte einsehe, oder sei es schliesslich, dass der Mensch gegenüber dem Unglücklichen im Trauerspiele sein Mitleid übe, damit er es auch im Leben tue.

So steht denn auch das Problem dieser subjektiven Wirkung im Mittelpunkt der theoretischen Bemühungen der Aufklärung um die Tragödie, und an jener für uns wichtigsten, objektiven Wirkung des Tragischen, die darin besteht, dass sie uns in die richtige Stellung zum Leben bringt, uns das Wesen des Menschenschicksals offenbart, geht man achtlos vorbei. Nur Lessing hat diese Probleme in der Hamburgischen Dramaturgie gestreift, musste aber auf Grund seiner Weltanschauung zu andern Resultaten kommen als wir.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass dem konsequenten Rationalismus der Sinn für Tragik abgeht, weil ihm jedes metaphysische Lebensgefühl fehlt. Da nach ihm Wirklichkeit und Wert zusammenfallen, ist eine tragische Wertevernichtung undenkbar. Ebenso haben sich seine Lösung des Freiheitsproblems, seine Auffassung des Individuums und schliesslich die durch die Lehre von der besten Welt bedingte sittliche Entwertung der Persönlichkeit mit dem Wesen des Tragischen als unvereinbar erwiesen. Gilt das alles schon für Leibniz, so trifft es in noch höherm Masse für die ausgehende Aufklärung zu mit ihren bürgerlichen Lebensidealen. Die „Tragödie" hat es hier nicht mehr mit dem metaphysischen Verhältnis von Mensch und Gott zu tun, sondern es handelt sich nur noch um rein menschliche Dinge, vor allem um den psychologischen Gegensatz von Vernunft und Leidenschaft. Das Tragische als seelische Wirkung besteht im Mitleid für die menschliche Schwäche, die nicht immer im Stande ist, die Affekte durch den Verstand zu zügeln und daher Leiden verursacht. Die Tragik bleibt also hier am einzelmenschlichen Schicksal hängen und geht nicht auf die Weltbeschaffenheit.

Damit habe ich die Grundlagen gewonnen, um an die Entwicklung der Lehre des Mannes heranzutreten, der sich von allen Aufklärern, theoretisch wie praktisch, am tiefsten mit der Tragödie beschäftigt hat: Lessings.

II. Teil.

Lessing.

A) Weltanschaulich-psychologische Voraussetzungen.

1. Lessing und Leibniz.

Nach den vorausgegangenen Betrachtungen über die Stellung der Aufklärung zum Problem des Tragischen erübrigt es sich, das Verhältnis Lessings zu diesem Phänomen ausführlich darzustellen, da es in der Hauptsache die Wiederholung bereits festgestellter Tatsachen wäre. Ich kann mich deshalb darauf beschränken, die weltanschaulichen Beziehungen Lessings zu dem geistigen Urheber der deutschen Aufklärung anzudeuten, insofern sie für seine Stellung zum Tragischen von Bedeutung sind.

Lessing selber schreibt seinem Breslauer Aufenthalt, während dem er sich eingehend mit Leibniz beschäftigte, einen grossen Einfluss für seine Entwicklung zu. „Die ernstliche Epoche meines Lebens nahet heran; ich beginne ein Mann zu werden, und schmeichle mir, dass ich in diesem hitzigen Fieber den letzten Rest meiner jugendlichen Torheiten verraset habe" (XVII, 211.). Tatsächlich hat sich Lessing die wesentlichen Gedanken Leibnizens so zu eigen gemacht, dass man heute kaum begreift, wie man sofort nach seinem Tode, und noch später, behaupten konnte, Lessing sei Spinozist gewesen. Was ihn vor allem zu Leibniz hinzieht und von Spinoza abstösst, ist des letztern Ansicht, dass Leib und Seele, als Folge des Zusammenfallens von Gott und Welt, ein und dasselbe Ding seien, das man sich nur bald „unter der Eigenschaft des Denkens, bald unter der Ausdehnung vorstelle". Die Harmonie zwischen Leib und Seele auf diese Weise zu erklären, heisst für Lessing mit Worten spielen, dem gegenüber er Leibniz' Lösungsver-

such durch die Lehre von der prästabilierten Harmonie vorzieht. „Leibniz will durch seine Harmonie das Rätsel der Vereinigung zweier so verschiedenen Wesen, als Leib und Seele sind, auflösen. Spinoza hingegen sieht nichts Verschiedenes, sieht also keine Vereinigung, sieht kein Rätsel, das aufzulösen wäre" (XVII, 197.). Für unsern Zweck ist es indessen nicht nötig, hier im einzelnen auf den „Spinozastreit" einzugehen, da es für Lessings Stellung zum Phänomen des Tragischen, wie aus frühern Ausführungen hervorgegangen sein dürfte, gleichgültig ist, ob er Spinozist oder Leibnizianer gewesen sei. Ich begnüge mich deshalb mit der Feststellung, dass Lessing im allgemeinen ein so getreuer Schüler Leibnizens war, dass er einmal „sich der Wahrheit nähern" und „sich Leibniz nähern" synonym verwendet. Für uns ist in diesem Zusammenhange von besonderer Bedeutung, dass alle die weltanschaulichen Momente, die Leibniz die Erfassung des Tragischen verunmöglichten, bei Lessing wiederkehren und zwar oft in einer entschiedenern Form, die eine konsequente Weiterführung der Gedanken des Vorgängers ist, vor der dieser selber aus allzugrosser Gefälligkeit gegenüber den Theologen zurückgeschreckt sein mag.

Zunächst erscheint der Optimismus bei Lessing noch ausgesprochener als bei Leibniz. Das veranschaulicht vielleicht am besten ihre verschiedene Schätzung des Wissens als sicherem Besitz gegenüber dem Streben, das mit der Möglichkeit zu irren verbunden ist. „Ist etwa", sagt einmal Leibniz, „unser dem Irrtum ausgesetzter Zustand beneidenswert? Und würden wir ihn nicht aus vollem Herzen gegen den Zustand der Sündenlosigkeit eintauschen, wenn es in unserer Macht stünde?" (Th. 250.). (Wie aus dem Zusammenhang hervorgeht, denkt hier Leibniz an den ethischen wie auch an den Irrtum in der Erkenntnis.) Ganz anders in jenem bekannten Ausspruch Lessings in der Duplik! „Wenn Gott in seiner Rechten alle Wahrheit, und in seiner Linken den einzigen immer regen Trieb nach Wahrheit, obschon mit dem Zusatze, mich immer und ewig zu irren, verschlossen hielte, und spräche zu mir: wähle! Ich fiele ihm mit Demut in seine Linke, und sagte: Vater gib! die reine Wahrheit ist ja doch nur für dich allein!" (XIII, 24.). Das ist einerseits eine weit freudigere Bejahung der menschlichen Begrenztheit als wir sie je bei Leibniz

fanden, andrerseits ist aber in diesem Ausspruch eine gewisse Resignation zu spüren: Es ist vielleicht doch das Eingeständnis der Unmöglichkeit, auf rationalem Wege zum höchsten Glücke zu gelangen. Wir sehen damit in Lessing den Gipfel und zugleich das Ende der Aufklärung. Leibniz glaubte noch unerschütterlich an die rationalistische Methode und die unbegrenzte Erkenntnismöglichkeit, sodass er nur faule Vernunft und Scheu vor mühevoller Arbeit darin sah, dass man einen Teil des Weltgeschehens dem unsichtbaren und unerkennbaren Wirken übernatürlicher Kräfte zuschreiben wollte. Lessing hingegen scheint die Schranken dieser Methode schon zu fühlen, aber er hält noch an ihr fest, weil er vorläufig keinen andern Weg sieht. Er verzweifelt an der Erreichung des Zieles, nicht aber an der Richtigkeit der Methode, die ihm vielmehr noch die Begründung für seine Resignation gibt: die Wahrheit ist doch nur für Gott allein! Mit allen Mitteln sucht sich Lessing seinen Optimismus zu erhalten, obschon sich bei ihm leise der Skeptizismus zu regen beginnt, der dann in der folgenden Generation völlig durchbricht und das Ende der Aufklärung bedeutet. Der Sturm und Drang glaubt in der Methode den falschen Weg zu erkennen, der nicht zur Wahrheit führen kann, und es erfolgt der Umschwung zum Irrationalismus.

Obwohl Lessing im allgemeinen noch ganz auf dem Boden des Rationalismus steht, so lassen doch besonders seine Jugendschriften oft Töne vernehmen, die mit dem Optimismus der Aufklärung nicht zu vereinigen sind. Das gilt vor allem von seinem Gedicht „Die Religion" (I, 255.), in dem er gerade das Übel in der Welt mit stärksten Farben schildert:

„Der Mensch? Wo ist er her?
Zu schlecht für einen Gott; zu gut fürs Ungefähr."

Der Mensch ist weder für die Tugend noch für die Wahrheit erschaffen; denn nur Laster und Irrtum sind sein Teil, Wahn seine Wissenschaft, etc. Und er schliesst das Gedicht mit einer verzweifelten Anklage:

„Grossmut ist Ruhmbegier; Keuschheit ist kaltes Blut;
Treu sein ist Eigennutz; und Tapferkeit ist Wut;

Andacht ist Heuchelei; Freigebigkeit Verschwenden;
Und Fertigkeit zum Tod, Lust seine Pein zu enden;
Der Freundschaft schön Gespenst ist gleicher Torheit Zug;
Und seltne Redlichkeit der sicherste Betrug! .....
Es wäre Lästerung, dir Gott zum Schöpfer geben!"

Zwar fügt Lessing einleitend bei: „Man stosse sich an nichts. Alles dieses sind Einwürfe, die in den folgenden Gesängen widerlegt werden, wo das jetzt geschilderte Elend selbst der Wegweiser zur Religion werden muss." Aber das Gedicht blieb Fragment, und die Rechtfertigung blieb aus. Wir dürfen daraus schliessen, dass er eine Antwort auf die Frage nach dem Sinn des Bösen nicht gefunden hat, was auch sein „Christentum der Vernunft" bestätigt, das auch dort abbricht, wo die Existenz des Bösen erklärt werden sollte. Aus diesen Tatsachen erkennen wir wieder die schon angedeutete Grenzstellung Lessings: Er ist verstandesmässig noch durchaus Optimist; darum macht er immer wieder den Versuch, die Güte der Welt zu beweisen; aber gefühlsmässig kommt er nicht über das Böse hinweg, sodass er aus seiner Lebenserfahrung heraus zum Pessimismus neigt. Doch bleibt die Vernunft sein ganzes Leben hindurch vorherrschend, und zeitweilige pessimistische Stimmungen pflegen rasch vorüber zu gehen. So baut er besonders in seinen frühesten philosophischen Schriften die optimistische Weltdeutung Leibnizens weiter aus und sucht ihr z. T. eine festere Grundlage zu geben.



Für den Verfasser der „Theodizee" gab es neben der wirklichen Welt noch eine unendliche Reihe möglicher, von denen Gott die eine, eben die gegenwärtige Welt, mit moralischer Notwendigkeit, vom Prinzip des Besten geleitet, verwirklichte, während die übrigen nur als seine Vorstellungen weiterexistieren. Nach Lessing ist nun bei Gott Vorstellen, Wollen und Schaffen eins; jeder seiner Gedanken wird sogleich Wirklichkeit. Demnach gibt es nur eine mögliche Welt, nämlich die wirkliche, die mit metaphysischer Notwendigkeit geworden ist, und wenn sie Lessing trotzdem für die beste erklärt, so spricht sich darin noch ein unbedingterer Optimismus aus als bei Leibniz. — Zudem vertieft Lessing den Beweis für die Berechtigung der unvollkommenen Welt als das Werk eines vollkommenen Schöpfers. Nach Leibniz ist in der Welt



nichts vollkommen, aber alles ist es im Zusammenhang, in dem es steht. Gott freut sich so an der Vollkommenheit des Ganzen und übersieht die Unvollkommenheit des Einzelnen, wobei aber unerklärt bleibt, wie aus unvollkommenen Teilen sich ein vollkommenes Ganzes bilden kann. Lessing hält nun auch das Ganze für bloss relativ vollkommen. „Gott dachte seine Vollkommenheiten zerteilt, das ist, er schaffte Wesen, wovon jedes etwas von seinen Vollkommenheiten hat; denn um es nochmals zu wiederholen, jeder Gedanke ist bei Gott eine Schöpfung" (XIV, 176/7). Er dachte sich aber auch „von Ewigkeit her in aller seiner Vollkommenheit; das ist, Gott schuf sich von Ewigkeit her ein Wesen, welchem keine Vollkommenheit mangelte, die er selbst besass". (XIV, 175/6.). In Rücksicht auf dieses vollkommene Wesen, den „Sohn", d. h. in Rücksicht „auf den selbständigen Umfang aller seiner Vollkommenheiten, gegen den und in dem jede Unvollkommenheit des Einzelnen verschwindet" übersieht, d. h. verzeiht er die Unvollkommenheit der Welt (XIII, 431.).

Ausdruck eines entschiedenern Optimismus ist es ferner, wenn Lessing den Menschen näher zu Gott stellt als Leibniz. Nach diesem lässt der Schöpfer die beste von den möglichen Welten, die in seinem Verstande präexistieren, zur Wirklichkeit gelangen, d. h. er setzt sie als Verwirklichung einer Möglichkeit, die als solche in seinem Verstande weiterexistiert, aus sich heraus. Lessing aber identifiziert die objektiv seiende Welt mit derjenigen, die nach Leibniz als Vorbild der wirklichen im Verstande Gottes existiert. Nach Lessing ist demnach die Welt nur in Gott. Diese Immanenztheorie entfernt ihn von Leibniz und nähert ihn Spinoza; aber während dieser die Welt, die in Gott existiert, mit ihm selber zusammenfallen lässt, so behauptet Lessing nur, dass alles, was ausser Gott existiere, wegen der Einheit seines Vorstellens, Wollens und Schaffens, auch in Gott sei. Dadurch hebt Lessing die Grenze zwischen Gott und Welt nicht auf wie Spinoza: Für ihn existiert zwar die Welt nur in Gott, aber Gott auch ausserhalb der Welt.

Genug, wer Gott leugnen kann, muss sich auch leugnen können.
Bin ich, so ist auch Gott. Er ist von mir zu trennen,
Ich aber nicht von ihm. Er wär, wär ich auch nicht. (I, 239.)

Lessing macht also den Versuch, die Immanenz mit der Transcendenz Gottes zu vereinigen. Ob ihm dies philosophisch einwandfrei gelungen ist oder nicht, spielt in diesem Zusammenhange keine Rolle. Es genügt hier festzuhalten, dass Lessing den Spalt zwischen Gott und Mensch zu überwinden sucht, was für sein Lebensgefühl von entscheidender Bedeutung ist. Wir sehen daraus, dass ihm der Riss zwischen Gott und Mensch, Idee und Gestalt noch nicht bewusst ist, ein Riss, der sich dann dem Menschen des Sturms und Drangs auftut und in Kants Lehre seinen philosophischen Ausdruck gefunden hat. In diesem Widerstreit lernten wir aber den letzten Grund aller Tragik kennen. Wenn aber die Erschaffung der Welt und des Menschen nichts Weiteres bedeutet, als dass Gott „seine Vollkommenheiten zerteilt denkt", so kann man sich freilich nicht vorstellen, wie das Geschöpf sich von Gott ablösen, wie es sich ihm gegenüberstellen kann: Ein metaphysisch gesetzter Konflikt ist hier nicht denkbar. Auf Grund dieser Weltanschauung kann man nur von Teilen der Vollkommenheit sprechen, nicht von Unvollkommenheiten. So ist Lessing von dem unerschütterlichen Glauben an einen Schöpfer erfüllt, dessen Weisheit nur das Wohl der Menschen zum Zwecke seiner Taten wählt, und über die „beklagenswürdige Welt", in der man „Pein ohne Schuld und Lust nur mit Ekel" fühlt, setzt er sich einfach hinweg.

Gott ist, mein Glück steht fest,
Das Wechsel, Schmerz und Zeit mir schmackhaft werden lässt.
(I, 239.)

Damit ist aber das Problem des Bösen noch nicht gelöst und, was damit zusammenhängt, die Frage der Freiheit. Auch hier klafft ein Widerspruch zwischen dem, was der Verstand und dem, was die Erfahrung, das Gefühl lehrt.

Umsonst erhebt ihr mir des Willens freie Kraft!
Ich will, ich will — und doch bin ich nicht tugendhaft.
Umsonst erhebt ihr mir des Urteils streng Entscheiden.
Die Laster kenn ich all, doch kann ich alle meiden? (I, 261.)

Diese Unfähigkeit, das Gute zu wollen, wenn es der Mensch auch kennt, erfüllt Lessing mit Verzweiflung.

. . . . und als ich wollte wählen,
War ich, ach! schon bestimmt in meiner Wahl zu fehlen. (I, 260.)

Auf diese Fragen fand er bei Leibniz keine befriedigende Antwort, da es sich vielleicht gerade hier um Dinge handelt, in Bezug auf die der Verfasser der „Theodizee" den „Theologen allzugefällig" gewesen war. So musste Lessing ganz selbständig einen Weg suchen, und sein Optimismus hat ihn auch hier zu einer Lösung geführt.

Leibniz hatte noch den Dualismus von Gut und Böse angenommen und sich nur zu zeigen bemüht, wie das einzelne Böse in der Vollkommenheit des Ganzen verschwinde, oder gar zur Rechtfertigung Gottes rein quantitativ das Vorherrschen des Guten über das Böse in der Welt nachzuweisen versucht. Doch fanden wir schon bei ihm die Andeutung einer Erklärung des Bösen auf Grund der Annahme einer stetigen Entwicklung der Menschheit. Eigentlich ausgeführt finden wir das aber erst bei Lessing. Er setzt nun an Stelle jenes Dualismus von Gut und Böse den Gedanken einer fortwährenden sittlichen Entwicklung und erhält dadurch die Möglichkeit, alles von Gott herzuleiten, ohne ihn zugleich zum Grund von etwas seinem Wesen nach Bösen machen zu müssen. Dieses wird vielmehr eine unentbehrliche Stufe zum Guten und damit ein niederer Grad des Guten. Wie die Menschheit im Laufe der Jahrtausende, so macht auch der Einzelne auf dem Wege der Wiedergeburt eine Entwicklung durch, während der sich ihm Gottes Plan immer mehr enthüllt; und er erkennt, dass vieles, was ihm in einem frühern Stadium der Entwicklung als Übel erscheinen musste, auch in die Absicht Gottes einbezogen war. Der Mensch soll zur Einsicht kommen, dass Gott auch bei Sünden und Irrtümern seine Hand im Spiele hat, und die Entwicklung durch die Seelenwanderung soll den Menschen so weit führen, dass sich ihm alle Dissonanzen des Daseins in Harmonie auflösen, in der das moralische und physische Übel nur als notwendige Übergangsstadien der absoluten Vollkommenheit sichtbar werden; er soll einsehen lernen, dass die „Natur nie irrt", und dass die wahrgenommenen Fehler im betrachtenden Auge oder im beurteilenden Gemüte liegen, also in der Beschränktheit der menschlichen Erkenntnis. Diese histo-

rische Weltauffassung ermöglicht Lessing eine rückhaltlose Kritik des Seienden, das die höchste Stufe der Entwicklung noch lange nicht erreicht hat, zugleich aber sieht er in ihm die notwendige Folge aus gegebenen Zuständen und eine unentbehrliche Stufe auf dem Wege zur Erreichung des höchsten Zieles.

Wie der Barockmensch fasst also Lessing das irdische Leben als Reinigungsprozess; aber es besteht der grosse Unterschied, dass jener Leid und Unglück als von Gott verhängt hinnimmt, damit er sie im Tiefsten empfinde und dadurch geläutert werde, während Lessing sie als natürliche Folgen der Entwicklung betrachtet, denen an sich aber keine Bedeutung zukommt. Es ist deshalb die Pflicht des Aufklärers, Lebenswidersprüche und Missgeschicke möglichst leicht zu nehmen, weil sie der natürliche Weg zur Vollkommenheit sind.

Unleugbar wird durch diese entwicklungsgeschichtliche Erklärung des Leidens und der Sünde der sittliche Wert des Lebens, das wir gerade leben, herabgesetzt, sodass ihm keine entscheidende Bedeutung zufällt, kann doch im zukünftigen Leben, wenn auch nicht alles, so doch vieles eingeholt werden. Wir sehen in der Seelenwanderungslehre den stärksten Ausdruck für die Bejahung des irdischen Lebens: Es ist geradezu die Verdiesseitigung des christlichen Ewigkeitsglaubens. Trotz Aufgabe des Jenseitsglaubens sehen wir aber bei Lessing das unbegrenzteste Vertrauen auf die Vorsehung, als innere Gesetzmässigkeit des Weltgeschehens verstanden, die jeden unfehlbar zu seinem Ziele führen wird. Der Mensch soll deshalb nicht verzweifeln, wenn auch die Schritte der Vorsehung zurückzuführen scheinen: „Es ist nicht wahr, dass die kürzeste Linie immer die gerade ist" (XIII, 434.). Der Mensch soll zur Erkenntnis gelangen, dass er nur auf dem Wege, den er wirklich gegangen ist, zur Ausbildung seines Wesens hat kommen können; dann wird er nie Grund haben, mit seinem Schicksal unzufrieden zu sein, und er wird als seine höchste sittliche Pflicht erkennen, sich demütig in den Willen Gottes zu ergeben.

Von hieraus ergibt sich Lessing auch die Lösung des Freiheitsproblems: Wenn der natürliche Entwicklungsprozess den Menschen immer, sei es auch auf Umwegen, zu seinem Ziele führt, so kommt den Einzelhandlungen des Menschen kein besonderer

Wert zu. Die gute Handlung ist hier eigentlich kein Tun des Menschen mehr, auf dem sein Wert oder Unwert beruht, sondern das Ergebnis des sittlichen Weltgesetzes selber, das den Menschen bestimmt. Damit besitzt der Mensch keine Freiheit und keine Verantwortung. Und doch spricht Lessing von Freiheit und versteht darunter den Zustand des Menschen, in dem er dem moralischen Gesetze gehorcht. Dann besteht Einheit zwischen dem persönlichen und dem göttlichen Willen; der Mensch wird nur von seiner Vernunft geleitet und ist frei von allen sinnlichen Hemmungen. Dem gegenüber bezeichnet Lessing als Unfreiheit den Zustand, in dem der Mensch seinen Trieben und Begierden folgt. Den moralischen Gesetzen gehorchen, das Aufgehen des persönlichen Willens in den Willen Gottes ist für ihn gleichbedeutend mit dem Übergang aus dem Zustand der Unfreiheit in den der Freiheit. Diese beiden Zustände verhalten sich nicht wie Gut und Böse, sondern sind Stufen der natürlichen Entwicklung. Lessing glaubt, dass „der Mensch auf der ersten und niedrigsten Stufe seiner Menschheit, schlechterdings so Herr seiner Handlungen nicht sei, dass er moralischen Gesetzen folgen könne" (XIII, 431.). Der Mensch hat es zudem nicht selber in der Hand, aus dem Zustande der Unfreiheit in den der Freiheit zu gelangen:

„Ich stand! und rief zu Gott: ich will!
Willst du nur, dass ich will! —" (III, 139.)

So ruft Nathan aus, nachdem er drei Nächte in Asche und Staub vor Gott gelegen und geweint, mit Gott wegen seines Unglücks gerechtet und getobt. Der Mensch kann also nicht aus eigener Kraft, mag er seinen Willen noch so sehr anstrengen, den Umschwung vom egoistischen zum göttlichen Willen herbeiführen. Luthers Lehre von der alleinigen Rechtfertigung durch den Glauben ist hier noch spürbar. Aber bezeichnenderweise ist bei Nathan die Ergebung in den Willen Gottes nicht die Folge des religiösen Erlebnisses, sondern sie erfolgt auf die Mahnung der Vernunft:

„Doch nun kam die Vernunft allmählich wieder.
Sie sprach mit sanfter Stimm': ‚Und doch ist Gott!
Doch war auch Gottes Ratschluss das! Wohlan!

Komm! übe, was du längst begriffen hast;
Was sicherlich zu üben schwerer nicht,
Als zu begreifen ist, wenn du nur willst.
Steh auf!'." (III, 139.)

Lessing verbindet also einen ganz andern Begriff mit dem Worte Freiheit, als wir zu tun gewohnt sind. Freiheit im Sinne freier Wahl zwischen zwei Dingen gibt es für ihn nicht. Er verzichtet darauf, zu beweisen, „was man schon unzähligmal bewiesen hat," dass nämlich das Vermögen, unter zwei gleich ähnlichen und guten Dingen eines dem andern vorzuziehen eine Grille sei (VI, 439.). „Ich begehre keinen freien Willen," erklärt er Jacobi gegenüber[46]). Nachdem er eben das Böse auf seine Weise erklärt hat, braucht und will er keine Willensfreiheit. „Tugend und Laster so erklärt, Belohnung und Strafe hierauf eingeschränkt: was verlieren wir, wenn man uns die Freiheit abspricht? Etwas, — wenn es Etwas ist — was wir nicht brauchen; was wir weder zu unserer Tätigkeit hier, noch zu unserer Glückseligkeit dort brauchen. Etwas, dessen Besitz weit unruhiger und besorgter machen müsste, als das Gefühl seines Gegenteils nimmermehr machen kann. Zwang und Notwendigkeit, nach welchen die Vorstellung des Besten wirket, wie viel willkommener sind sie mir, als kahle Vermögenheit, unter den nämlichen Umständen bald so, bald anders handeln zu können! Ich danke dem Schöpfer, dass ich muss, das Beste muss. Wenn ich in diesen Schranken selbst so viel Fehltritte noch tue, was würde geschehen, wenn ich mir ganz allein überlassen wäre? einer blinden Kraft überlassen wäre, die sich nach keinen Gesetzen richtet, und mich darum nicht minder dem Zufalle unterwirft, weil dieser Zufall sein Spiel in mir selbst hat?" (XII, 298.). Lessing verneint also hier die Willkürfreiheit, die Möglichkeit unter denselben Umständen bald so, bald anders handeln zu können, und bejaht das Gegenteil davon, nämlich Zwang und Notwendigkeit, auf diese Weise mit Spinoza zusammentreffend. Lessing dankt allerdings nicht bloss, weil er muss, sondern weil er das Beste muss. Das Nötigende ist für ihn der Zweck, nicht wie bei Spinoza die blosse Kausalität, was aber nichts an der absoluten Notwendigkeit des Geschehens selber ändert. Unerklärt bleibt nur, welche „Fehltritte" denn der Mensch

in diesem von Gott bis ins einzelne determinierten Geschehen noch tun kann. Hier müssen wir uns an die oben erwähnte Ansicht Lessings erinnern, dass der Mensch auf der untersten Stufe der Entwicklung nicht so frei sei, dass er den moralischen Gesetzen gehorchen könne. Jene Fehltritte, die der Mensch noch innerhalb der von Gott gesetzten Schranken tun kann, sind eben die Handlungen auf der untersten Entwicklungsstufe, wo er den sinnlichen Begierden folgt und noch nicht reif genug ist, um der Vernunft und den moralischen Gesetzen zu gehorchen. Es sind also nur absolut betrachtet „Fehltritte", während sie relativ gesehen notwendige Stadien sind, durch die Gott die Menschen nach dem Gesetze der Entwicklung führen musste.

Damit hat Lessing das Böse nicht erklärt, sondern theoretisch aus der Welt geschafft. Immerhin ermöglicht ihm diese von seinem Optimismus inspirierte Auffassung eine unzweideutige Stellungnahme zum Willensproblem. Bei seiner Erklärung des Bösen hängt der Wert des Menschen nicht mehr von der Willensfreiheit ab, sodass er diese ruhig verneinen kann. Zu der alten Alternative Willkürfreiheit — Notwendigkeit zurückkehrend, trennt er sich so von Leibniz, der zwischen diesen beiden eine Mittelstufe angenommen hatte und zu der, oben als unhaltbar erwiesenen, Unterscheidung von Willkür, Freiheit und Notwendigkeit gekommen war, denen Indeterminismus, Determinismus und Fatalismus entsprachen. Lessing war sich jedenfalls bewusst, dass der bündige Determinist wie der Fatalist Unfreiheit des Willens annehmen müsse, weshalb er bloss zwischen Freiheit und Notwendigkeit unterschied und seinerseits an absolute Gebundenheit glaubte.

Die Freiheit des Individuums hat so in der Weltanschauung Lessings nicht einmal mehr die formale Bedeutung, die Leibniz ihr noch zu wahren suchte. Gott ist für Lessing der Verwirklicher der Idee eines Zusammenwirkens aller Weltdinge zu der allgemeinen Wirkung des Guten. Damit die Verwirklichung dieser Idee eine vollständige und sichere sei, darf kein willkürliches Eingreifen in den Weltlauf stattfinden, wie es die selbständige Handlung eines Individuums wäre. Die Welt wird gerade dadurch zur besten, dass sie nicht von der beschränkten Wahl und Absicht der Menschen abhängig ist. In dieser Überzeugung gibt Lessing seine persönliche

Freiheit freudig an Gott auf. Der Mensch muss sich ganz entpersönlichen, wenn er sich mit dem Allgemeinen vereinigen will. Es bleibt ihm also nur der Verzicht auf subjektive Wünsche und vertrauensvolle Ergebung auch in den unverstandenen Willen Gottes, der dann alles zum Guten leiten wird.

Dass aber dieses Lebensgefühl tragischer Tiefe völlig ermangelt, zeigt Lessings eigenste Dichtung, der „Nathan", der von jenem ganz erfüllt ist. Alles wird hier zum Guten gelenkt, weil alles so gute Menschen sind, und selbst der einzige Böse, den Lessing hier auftreten lässt, dient nur der Verwirklichung des Guten. Nur durch die Inquisition des Patriarchen kommt die Klärung der Verwandtschaftsbeziehungen zustande, die symbolisch die Zusammengehörigkeit auch der äusserlich verschiedensten Menschen darstellt; darum dankt Nathan auch ihm. Das ganze Drama wird ein einziges Lob der Vorsehung. Das Gute erleidet zwar den Widerstand des Bösen, aber auf die Dauer kann es nicht unterdrückt werden. Wo Nathan, der gute Mensch, erscheint, da gerät alles unter seinen Einfluss, und das Böse verschwindet. Man könnte als Motto über diese Dichtung schreiben: „Das Licht erscheinet in der Finsternis, und die Finsternis hats sofort begriffen"[47]). Einen ernsthaften Konflikt zwischen Licht und Finsternis gibt es hier nicht; denn die sittliche Vernunft setzt sich fast kampflos durch. Vor allem ist Lessing von dem schliesslichen Siege der Vernunft so sehr überzeugt, dass es ihm unvernünftig scheint, einen Menschen für seine höhere Einsicht leiden zu lassen. Wegen der auch ihn erfüllenden Abneigung der Aufklärung gegen das Leiden, liegt es ihm ferne, Nathan für seine neue Religion leiden zu lassen und ihn so zum tragischen Helden zu machen. Wohl leidet Nathan: seine Frau und sieben Kinder sind ihm von Glaubenseiferern getötet worden; aber dieses Leiden steht in keinem innern Zusammenhang mit der Betätigung seiner neuen religiösen Einsichten; sie werden ihm getötet, weil sie Juden sind. Im Gegenteil, seiner Ergebung in den Willen Gottes folgt sofort die Belohnung: Kaum hat er sich mit dem göttlichen Ratschluss abgefunden, als ihm ein Reitknecht die kleine Recha übergibt, die Nathan als Ersatz für seine sieben Kinder annimmt. Lessing erscheint das Leiden für eine gute Sache nicht notwendig, da Vernunft und Sittlichkeit schon durch die ihnen inne-

wohnende Kraft siegen müssen, nur muss eben immer die natürliche Entwicklung abgewartet werden. Deshalb warnt er die in der Erkenntnis schon weiter Gekommenen, ihre höhern Einsichten bei den in der Entwicklung Zurückgebliebenen durchsetzen zu wollen. „Und was noch itzt höchst wichtig ist: — Hüte dich, du fähigeres Individuum, der du an dem letzten Blatte dieses Elementarbuches stampfest und glühest, hüte dich, es deine schwächeren Mitschüler merken zu lassen, was du witterst, oder schon zu sehen beginnest." (XII, 429.) Wir betrachten den Menschen, der für die Durchsetzung seiner höhern Einsicht leidet als tragischen Helden; Lessing aber kann in ihm nur einen Schwärmer sehen, der sich übereilt, sobald er einen richtigen Blick in die Zukunft getan hat. In seinem optimistischen Fortschrittsglauben vertröstet er solche „Schwärmer", die schon bei ihren Lebzeiten ihre bessere Einsicht verwirklicht sehen möchten mit der Hoffnung auf ihre Wiedergeburt. Diesem Glauben an die vernünftige Lebensentwicklung gegenüber kann das Tragische, das seinem Wesen nach paradox und unvernünftig ist, nicht bestehen. Vielmehr nähert sich Lessing einem Lebensgefühl, das vielleicht im schärfsten Gegensatz zum Tragischen steht, dem Eudämonismus.

Zwar hängt er nicht mehr an der oberflächlichen Ansicht eines Wolff, der das Guttun um des Lohnes willen lehrte; aber in seinem rationalen Vorsehungsglauben steckt noch ein Erbstück des Deismus. Er glaubt, dass der Tugend, die nicht wegen des Lohnes geübt werde, dieser sicher noch auf Erden folgen werde. Das zeigt sich aus den Worten, mit denen Nathan die um die Gesundheit des Tempelherrn besorgte Recha tröstet: „Gott lohnt Gutes, hier getan, auch hier noch." (III, 18.). Lessing denkt demnach sogar an eine Belohnung im materiellen Sinne, die Gesundheit des Tempelherrn. Diese eudämonistische Ansicht hat sich also selbst in den „Nathan" hinein verirrt, obwohl Lessing schon in seinem Faustfragment zu einer höhern Sittlichkeit gelangt war[48]), die er auch in der „Erziehung" wieder lehrte, nämlich das Gute zu tun, bloss um des Guten willen.

Immer bleibt aber bei Lessing die Neigung, alles aus dem Menschlich-Psychologischen zu erklären. So haben wir schon gesehen, wie Lessing den christlichen Reinigungsgedanken durch

das Leiden als natürlichen Entwicklungsprozess umdeutet, wie er den christlichen Ewigkeitsgedanken in seiner Seelenwanderungslehre verdiesseitigt, und nun werden auch Belohnung und Strafe nicht mehr als metaphysische Folgen der menschlichen Taten betrachtet, sondern als natürliche Folgen des Lebenswandels selber. Durch Guttun wird der Mensch im Guten bestärkt: das ist die Belohnung; durch die Sünde verfällt er immer mehr ins Sündigen: das ist die Strafe. Himmel und Hölle sind so nicht örtlich zu fassen, sondern als psychologische Zustände. Die Höllenstrafe ist ewig, weil die Sünde auf dem Wege zur Vollkommenheit aufhält, und „jede Verzögerung auf dem Wege zur Vollkommenheit in alle Ewigkeit nicht einzubringen ist" (XI, 479). Diese Ewigkeit der Hölle ist also nichts anderes als die Ewigkeit der natürlichen Strafe und beruht auf dem „Satz, dass in der Welt nichts insuliret, nichts ohne Folgen, nichts ohne ewige Folgen ist. Wenn daher auch keine Sünde ohne Folgen sein kann, und diese Folgen die Strafen der Sünde sind: wie können diese Strafen anders als ewig dauern?" (XI, 477.)

Diese Psychologisierung der Dogmen ist eine Folge des Bestrebens des Aufklärers, den Menschen aus sich selber zu erklären, ihn aus jedem Zusammenhange mit übernatürlichen, metaphysischen Mächten zu lösen. Zwar haben wir oben gesehen, dass bei Lessing die Gottesvorstellung noch erhalten ist; aber sie ist nur noch die Verkörperung der rationalen Ordnung der Welt. Alles Irrationale ist aus dem Verhältnis von Mensch zu Gott verschwunden, und so ist es bezeichnenderweise die Vernunft, die den Menschen mahnt, sich in den Ratschluss Gottes zu ergeben, damit Einheit entstehe zwischen individuellem und allgemeinem Willen, die höchste sittliche Forderung, und nicht ein religiöses Erlebnis. Es gibt keinen Gott mehr, der auf übernatürlichem, irrationalem Wege die Geschicke des Menschen bestimmt, der einen Einfluss hat auf das menschliche Handeln und Leiden. So darf der Tempelherr, der Recha rettet, kein Engel sein, da sonst der Wert der Handlung vermindert würde. Das einzige Wunder, das es für den Aufklärer gibt, ist die Tatsache, dass das Weltgeschehen so geordnet ist, dass es zum Bestmöglichen führt, ohne dass ein unmittelbares Eingreifen eines übersinnlichen Wesens in den natürlichen Weltverlauf nötig

ist. „. . . es ist ohnstreitig dem weisesten Wesen weit anständiger, wenn es dieser ausserordentlichen Wege nicht bedarf, und wir uns die Bestrafung des Guten und Bösen in die ordentliche Kette der Dinge von ihr mit eingeflochten denken.“ (IX, 231.). Weil so das ganze Leben von irdischen Faktoren bestimmt ist, soll es auch kausal und psychologisch restlos verstanden werden können. In irdischen Dingen Beziehungen auf übersinnliche Mächte zu suchen, ist andächtige Schwärmerei, die nur Schaden anrichten kann.

— — Begreifst du aber,
Wie viel andächtig schwärmen leichter, als
Gut handeln ist? wie gern der schlaffste Mensch
Andächtig schwärmt, um nur, — ist er zu Zeiten
Sich schon der Absicht deutlich nicht bewusst —
Um nur gut handeln nicht zu dürfen? (III, 18.)

Der praktische Sinn der Aufklärung hat kein Verständnis mehr für religiöse Bedürfnisse; ihn kümmert nur noch das Verhältnis von Mensch zu Mensch und die Wissenschaft, welche dieses ordnet: die Moral. So hat die Religionsübung bloss die Ausbildung der Sittlichkeit zum Zwecke, der auch die Offenbarung, sonst das eigentümlichste Gebiet der Religion, dient. „Alle Offenbarung ist pädagogisch dosierte Erziehung des Menschen durch die Weisheit Gottes, also maskierte Vernunft“ [49]). Bezeichnenderweise nennt auch Nathan (III, 95) als Merkmal der wahren Religion „Sanftmut“, „herzliche Verträglichkeit“ und „Wohltun“, also nur Tugenden, die sich auf das Verhältnis von Mensch zu Mensch beziehen. Zuletzt fügt er allerdings noch „innigste Ergebenheit in Gott“ hinzu. Dass aber das nicht als mystische Vereinigung mit Gott zu verstehen ist, wurde schon angedeutet; denn wozu sollte man einen Gott bemühen, wenn sich doch alles auf Erden natürlich erklären lässt? Vereinigung mit Gott ist so nur als Ergebung in die unabänderliche Weltordnung zu verstehen.

Damit hoffe ich gezeigt zu haben, dass Lessing jedes metaphysische Lebensgefühl fehlt und damit die Grundlage für die Erfassung des Tragischen. Allerdings erscheint bei ihm die Vernunftgläubigkeit so gesteigert, dass oft die dem Rationalismus, wie jeder bis zur Masslosigkeit gesteigerten Lebensrichtung, immanente Tra-

gik aufzubrechen droht. Diese Grenzstellung gibt Lessings Persönlichkeit eine gewisse tragische Haltung, die besonders in den Briefen seiner letzten Lebensjahre bisweilen zum Ausdruck kommt. So bezieht es sich nicht nur auf seinen Gesundheitszustand, wenn er an Elise Reimarus schreibt: „So sehr ich nach Hause geeilt: so ungern bin ich angekommen. Denn das Erste, was ich fand, war ich selbst. Und mit diesem Unwillen gegen mich selbst soll ich anfangen, gesund zu sein und zu arbeiten?" (XVIII, 352.). Und den Freunden, die ihm vorhalten, ein Mann wie er könne alles, was er wolle, antwortete er resigniert: „Aber, lieben Freunde, wenn das nur etwas anders hiesse, als: kann alles, was er kann." (XVIII, 352.)

Die eigentliche Tragödie des Rationalismus entsteht aber erst im Sturm und Drang, nachdem die Vernunftgläubigkeit vollständig erschüttert worden war. Zwar hat Lessing den unerschöpflichen Wissensdurst mit dem Goetheschen Faust gemeinsam, und er ahnt auch die Unmöglichkeit, ihn auf verstandesmässigem Wege zu stillen; nie würde er aber den Drang nach rationaler Erkenntnis aufgeopfert haben, um das Leben, Freud und Schmerz, bis auf den Grund auszukosten. Das letzte ist bei ihm die Resignation.

2. Lessings dichterische Persönlichkeit.

Nachdem ich im vorausgehenden Abschnitt zu zeigen versucht habe, dass Lessing auf Grund seiner Weltanschauung das Gefühl für das Tragische im modernen Sinne abgehen musste, gilt es nun zu untersuchen, welche Faktoren ihn als Theoretiker und Dichter der Tragödie, seiner Persönlichkeit gemäss, bestimmten.

Lessings Ansichten über die Dichtung wurzeln ganz in seiner Zeit, und die Einstellung der Aufklärung zur Dichtung und zur Kunst überhaupt sind durch Leibniz' Begriff von der ästhetischen Vorstellung bestimmt, die aus der dunklen Perception der harmonischen Ordnung der Welt entsteht. „Man merkt nicht allezeit, worin die Vollkommenheit der angenehmen Dinge beruht oder zu was für einer Vollkommenheit sie uns dienen, unterdessen wird es doch von unserm Gemüte, obwohl nicht von unserm Verstande, empfunden. Man sagt insgemein: es ist ich weiss nicht,

was, so mir an der Sache gefället" [50]). Diese ästhetische Vorstellung wird von Leibniz über den Zustand des rohen Sinnengenusses gestellt, in dem uns die Harmonie der Dinge noch gar nicht zum Bewusstsein kommt, aber unter die logische Vorstellung, in dem uns jene Harmonie deutlich erkennbar wird. Auf der letztern Stufe entwickeln sich Wissenschaft und Philosophie, während der ästhetischen Vorstellung die Kunst entspricht, die infolgedessen auf einer tiefern Stufe der Welterkenntnis sich bildet. Kunst ist nicht Ausdruck für etwas begrifflich Unsagbares, sondern nur Vorstufe zur Wissenschaft: Die ästhetische Vorstellung soll später in den reinen Begriff übergeführt werden [51]). So besteht nach Leibniz zwischen Kunst und Wissenschaft nur eine graduelle Verschiedenheit. Erst durch Kant ist diese Ansicht überwunden worden, der beide als wesentlich verschiedene aber gleichberechtigte Erfassungsweisen der Welt gelten liess, und erst damit erkannte man den eigentlichen Wert der Kunst und lernte sie beurteilen (Leibniz fehlt noch jedes literarische Urteil.) [52]). Überhaupt hatte man vorher vom Standpunkt der reinen logischen Erkenntnis tief auf die Kunst herabgeschaut, als eine Welterfassungsart, die nur Wesen mit einer ursprünglichen Schranke zukam. Nur Künstler zu sein, konnte deshalb für kein grosses Lob gelten. Gottsched z. B. hat so die Dichtung immer nur „als Nebenwerk betrieben und nicht mehr Zeit darauf gewandt, als er von andern ernsthaftern Verrichtungen erübrigen konnte" [53]). So ist auch noch die Einstellung der Schweizer, die doch sonst schon tiefer in den Sinn der Kunst eingedrungen waren. Kunst ist nach ihrer Ansicht nur für das Volk, das nicht zur reinen Erkenntnis fähig ist; sie ist eine unschuldige List, die Dummen zur Weisheit zu führen [54]). In diesem Sinne, erklären sie, habe ein Gedicht Popes mehr genützt als alle die komplizierten Gedankengänge Leibnizens. Bei dieser Einschätzung der Kunst bleibt nur die grosse Mühe, die sich die Aufklärer um die Kunst nahmen, bewundernswert; es zeigt sich darin ihr ernster Wille zur Erziehung des Volkes; denn sich selber zählten sie offenbar nicht zu denjenigen, denen die reine Erkenntnis nicht zugänglich sei.

Auch Lessing ist zu sehr Leibnizianer und Rationalist, um eine zu hohe Meinung von der Kunst zu haben. Noch in der Ham-

burgischen Dramaturgie klingt die Meinung durch, dass die Kunst hauptsächlich für den ungebildeten Pöbel sei, wenn Lessing dem Dichter gestattet, Gespenster auftreten zu lassen mit der Begründung, dass „der Same sie zu glauben" in uns allen liege, „und in denen am häufigsten, für die er vornehmlich dichtet"(IX, 229.). Ich erinnere auch an die bekannte Briefstelle an Mendelssohn. „Ich will durchaus alle Ihre poetischen Arbeiten sehen, ob ich gleich deswegen nicht will, dass Sie mehr Zeit auf die Poesie als auf die Philosophie verwenden sollen. Denn sie haben in der Tat Recht: den schönen Wissenschaften sollte nur ein Teil unsrer Jugend gehören; wir haben uns in wichtigern Dingen zu üben, ehe wir sterben. Ein Alter, der seine ganze Lebenszeit über nichts als gereimt hat, und ein Alter, der seine ganze Lebenszeit über nichts getan, als dass er seinen Atem in ein Holz mit Löchern gelassen; von solchen Alten zweifle ich sehr, ob sie ihre Bestimmung erreicht haben." (XVII, 130.). Von dieser ausgesprochen rationalistischen Ansicht kam er zwar später wieder ab; ja in der Hamburgischen Dramaturgie wendet sich seine Ironie, trotz des obigen Zitates, gegen diese Auffassungsweise. „Männer, sagt man, haben ernsthaftere Studien oder wichtigere Geschäfte, zu welchen sie die Kirche und der Staat auffordert. Verse und Komödien heissen Spielwerke; allenfalls nicht unnützliche Vorübungen, mit denen man sich höchstens bis in sein fünfundzwanzigstes Jahr beschäftigen darf." (X, 188.). Er hat nun eine so hohe Auffassung von der Kunst, dass er das dichterische Genie sogar mit Gott vergleicht. Aber trotzdem zieht er sich im Alter immer mehr von der Dichtung zurück, und nicht nur von der Dichtung, sondern auch von der Kritik. Nach 1768 hat er seine Auffassungen kaum mehr geändert: 1780 soll er ein Vorwort zu Diderot schreiben und meint, er könne alles seiner Dramaturgie entnehmen. Und seinen in den letzten Lebensjahren vollendeten, aber schon früher konzipierten „Nathan" nennt er selber „mehr die Frucht der Polemik als des Genies" (XVIII, 323.). Immer mehr entfernt er sich auch von seiner Lieblingsbeschäftigung, dem Theater; er müsse diesen „Plunder" vergessen, wenn er etwas Gescheiteres tun wolle; eine neue Stellung will er nur annehmen, sofern er nichts mehr mit dem Theater zu tun hat. Man könnte immerhin sagen, alle diese Aus-

sprüche seien aus dem „kindischen Aussehen" der damaligen deutschen Literatur, oder aus der Enttäuschung zu begreifen, die er wegen der Verständnislosigkeit der Zeit für seine Bemühungen erleben musste. Aber er selber würde eine solche Erklärung ablehnen („als ob sich Genie durch etwas in der Welt unterdrücken liesse!"). Erinnern wir uns ferner daran, dass gerade damals in Deutschland die bis heute lebendig gebliebene Dichtung zu entstehen begann, so liegt die Vermutung nahe, dass Lessings spätere, ernsthaftere Auffassung der Dichtung auf der Wertung durch andere Masstäbe beruhte als denjenigen, die uns die Dichtung des Sturms und Drangs noch jetzt wertvoll machen. Lessing selber wird sich dessen bewusst, dass in seiner Zeit eine neue Kunstanschauung die alte ablöst, und obwohl er die Berechtigung und den Wert der neuen ahnt, vermag er sich doch noch nicht zu ihr zu bekennen, und die Folge ist, dass er sich von der Kunst überhaupt zurückzieht. Er anerkennt das Genie des jungen Goethe, aber trotzdem hält ihn nur der Ekel vor allem, was theatralisch heisst, davon ab, mit ihm anzubinden. Unter diesen Umständen wird uns die Art verständlich, wie er es am Schlusse der Hamburgischen Dramaturgie ablehnt, ein Dichter zu sein. „Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft sich emporarbeitet, durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen aufschiesst: Ich muss alles durch Druckwerk und Röhren aus mir herauspressen. Ich würde so arm, so kalt, so kurzsichtig sein, wenn ich nicht einigermassen gelernt hätte, fremde Schätze bescheiden zu borgen, an fremdem Feuer, mich zu wärmen und durch die Gläser der Kunst mein Auge zu stärken." (X, 209.) Gewiss ist in diesen Worten viel Ironie im Hinblick auf die „Kraftgenies", zum grossen Teil ist es aber auch ehrliche Selbsterkenntnis. Es vollzieht sich in jener Zeit der Übergang zur Erlebnisdichtung, der Dichtung als Gestaltung persönlichster Erlebnisse, der Lessing noch ganz fremd gegenübersteht.

Das Verhältnis von Lebensführung und Lebensbekenntnis hat sich im Laufe des 18. Jahrhunderts allmählich geändert. In den Vierzigerjahren fand man es noch nicht als Unaufrichtigkeit, wenn man sich in der Dichtung anders gab als im Leben. Seelenruhig bekennt Lessing noch 1749: „Man muss mich wenig kennen, wenn

man glaubt, dass meine Empfindungen im Geringsten damit (seinen anakreontischen Gedichten) harmonieren" (XVII, 15.)[55]. Ungefähr in derselben Zeit beginnt aber mit Klopstocks Oden die Erlebnisdichtung, obwohl sie zunächst noch auffällt. Dann wird aber die dichterische Gestaltung des Erlebnisses erlaubt, später verdienstlich und schliesslich notwendig. Diese Entwicklung konnte Lessing nicht mehr mitmachen. Dass ein Mensch sein Innerstes in der Dichtung preisgeben kann, ist ihm unbegreiflich; Enthüllungen, wie sie Goethes „Werther" darstellt, müssen ihm schamlos erscheinen. Lessing ist eben nicht in dem Sinne Dichter, dass er so von seinem Stoffe erfüllt ist, dass es ihn vernichtet, wenn er sich nicht ausspricht. Er schreibt seinem Bruder: „Zwar habe ich nach meinem letzten Überschlage wenigstens zwölf Stücke, Komödien und Tragödien zusammengerechnet, deren jedes ich innerhalb sechs Wochen fertig machen könnte. Aber wozu mich für nichts und wieder nichts sechs Wochen auf die Folter spannen?" (XVIII, 67.). Ihm ist es unmöglich sein Innerstes preiszugeben; immer und immer finden wir in seinen Briefen das Geständnis, er könne nicht ausdrücken, was er fühle, wobei es sich nicht um blosse Worte handeln kann. Natürlich ist es nicht sprachliche Unfähigkeit, sondern zum Teil eine Art Schamhaftigkeit, zum Teil innere Stärke. So bekennt er sich einmal zu stolz, sich unglücklich zu bekennen. Gerade aber der Ausdruck des Schmerzes macht den Dichter.

„Rien ne nous rend si grands qu'une grande douleur.
Mais pour en être atteint, ne crois pas, o poète,
Que ta voix ici-bas doive rester muette." (Musset.)

Im Schmerz ist aber Lessing gerade am verschlossensten. Er schreibt niemandem, wenn er sich sehr unglücklich fühlt, und gerade dies wird dann jeweilen die Entschuldigung für sein Schweigen. Dieses sein Wesen zeigt sich besonders nach dem grössten Schmerz, der ihn in seinem Leben traf, nach dem Tode seiner Frau. „Meine Frau ist tot," schreibt er an Eschenburg, „diese Erfahrung habe ich nun auch gemacht. Ich freue mich, dass mir viel dergleichen Erfahrungen nicht mehr übrig sein können zu machen; und bin ganz leicht." (XVIII, 262.). Gewiss, diese Kürze lässt einen um so tiefern Schmerz ahnen; aber die Art eines Dichters ist es nicht.

Diese kurzen Ausführungen mögen genügen, um uns zu zeigen, wie wenig im Grunde Lessing von einem wahren Dichter hat, wenn Dichtung Ausdruck innern Erlebens ist. Und er selber weiss das auch, weshalb er es ablehnt, ein Dichter zu sein. Nach diesen Feststellungen kann es uns nicht wundern, dass uns Lessings Dichtungen meist kalt lassen, wenn uns ihr reicher Gedankengehalt nicht anzieht; wohl aber wundern wir uns, dass er überhaupt dichtet. Er weiss wohl, dass der Dichter nur durch Darstellung von Leidenschaften wirken kann. „Stoiker eignen sich nicht zur dichterischen Darstellung, unempfindliche Helden sind schöne Ungeheuer." Solche schöne Ungeheuer hätte er aber zeichnen müssen, wollte er seine Helden aus seinem eigenen Wesen formen. Sein Persönlichkeitsideal ist der Stoiker, während er den leidenschaftlich bewegten Menschen als den Stoff des Dramas erkannt hat. Jenem gilt seine Sympathie im Leben, diesem in der Dichtung: Wir sehen also auch bei Lessing zwischen Leben und Dichtung die Diskrepanz, die wir oben als Merkmal der ganzen Aufklärung fanden. Diesen Zwiespalt kann er nur durch verstandesmässige Konstruktion überwinden, die denn auch oft genug deutlich durchscheint. Man höre z. B. nur folgende Stelle aus einer der sonst lebendigsten Scenen seiner „Emilia Galotti". Es handelt sich um den Dialog, in dem Orsina dem alten Galotti den Tod Appianis mitteilt.

Orsina: . . . Auch Sie haben Verstand; und es kostet mich ein Wort, — so haben Sie keinen.

Und nun meldet sie ihm den Tod des Grafen, worauf

Odoardo: Tot? tot? — Ha, Frau, das ist wider die Abrede. Sie wollten mich um den Verstand bringen: und Sie brechen mir das Herz. (II, 435.)

Diese logische Anknüpfung im Affekt erscheint hier geradezu lächerlich; sicher ist sie gegen alle menschliche Natur und zeigt deutlich die Reflexion. In dasselbe Gebiet gehört es, wenn Lessing durch bloss logische Steigerung die Steigerung des Affekts auszudrücken glaubt.

Tempelherr: Mein Vater!
Nathan: — Junger Mann!
Tempelherr: Nicht Sohn? — Ich bitt Euch, Nathan! —
Nathan: Lieber junger Mann!
Tempelherr: — Stosst mich nicht von Euch!
Nathan: Lieber, lieber Freund! — (III, 100/01.)

Solche Stilmittel sind für Lessing bezeichnend. Man hat deshalb nicht mit Unrecht von ihm gesagt, er sei als Analytiker dramatisch und als Dramatiker analytisch [56]). Besonders liebt er es Wörter wiederaufzunehmen, um sie auszudeuten (vgl. z. B. den Monolog des Tempelherrn: 3. Akt, 8. Auftritt) (III, 98/99.). Seine Dialektik bleibt dieselbe, ob sie auf Begriffe oder Leidenschaften angewandt sei. Deshalb ist es falsch, ihn als geborenen Dramatiker zu bezeichnen. Angeboren ist ihm das dialektische Denken, noch besser vielleicht das dialogische Denken, was allein aber den Dramatiker nicht ausmacht.

Da Lessing also nicht aus innerer Fülle dichten kann, und zudem nicht aus innerem Drange schafft, so muss er die Dichtung durch Beobachtung anderer „erlernen", und er glaubt, dass das bis zu einem gewissen Grade möglich sei. Das lässt sich auf Grund seiner Ansicht, wonach Dichtung nur unentwickelte Philosophie sei, also etwas begrifflich Fassbares, begreifen. Es handelt sich einfach darum, die Regeln herauszufinden, die das Genie unbewusst leiten, um sie dann bewusst anzuwenden und so Dichtungen hervorzubringen, und wenn sie auch durch „Pumpwerk und Röhren" herausgepresst werden müssten. Lessing sagt von sich, was er „Erträgliches" geschaffen, habe er „einzig und allein der Kritik zu verdanken", und drei Jahre später: „Kritik, will ich Ihnen vertrauen, ist das einzige Mittel, mich zu mehrerem aufzufrischen oder vielmehr aufzuhetzen." (XVIII, 32.). Er hofft also, was ihm an schöpferischer Kraft fehlt, durch Reflexion zu ersetzen, und sicher ist es ein wenig Philosophie pro domo, wenn er diejenigen noch glücklich preist, die den Mangel der Empfindung mit Witz ersetzen können. (VI, 190.)

Aber der durch Nachahmung und Reflexion hervorgebrachten Dichtung fehlt ein gewisser Ernst, welcher nur der Erlebnisdichtung zukommt, und sie erhält etwas Spielerisches. So wird der ab-

schätzige ironische Ton, in dem Lessing meist über seine Dichtung spricht, verständlich. (Man lese etwa, was er über seinen „Faust" am 12. XII. 1755 an G. A. Breitenbach oder am 8. VII. 1758 an Gleim schreibt.) Mit dieser Veräusserlichung hängt auch zusammen, was er über das „philosophische System" des Dichters sagt. Richtig ist, dass dieser sich keinem Philosophen verschreibt; denn eines Dichters Weltanschauung ist kein System von Begriffen wie die philosophische; ebenso sicher ist aber die Einstellung des Dichters zur Welt etwas Einheitliches, eine Betrachtungsweise, die in allen Werken wiederkehrt, die sich wohl entwickeln, aber nicht verändern kann. Nur weil ihm das innere Verhältnis zu seinen Dichtungen meist fehlt, weil er die Dichtungen zu sehr von ihrem Autor getrennt betrachtet, nur deshalb kann Lessing behaupten, das dichterische Werk sei ein Gemisch von philosophischen Einsichten, je nachdem er sie für die beabsichtigte Wirkung gerade brauche. „Er spricht mit dem Epikur, wenn er die Wollust erheben will, und mit der Stoa, wo er die Tugend preisen soll." (VI, 417.).

Trotz seiner rationalistischen Auffassung der Dichtung ist sich aber Lessing klar darüber, dass er durch die Reflexion dem aus innerer Fülle schaffenden Genie nicht gleich kommen kann. „Die Krücke hilft dem Lahmen wohl, sich von einem Ort zum andern zu bewegen, aber sie kann ihn nicht zum Läufer machen." Was hilft es aber, ein unvollkommenes Kunstwerk zu schaffen, wenn man sich zum voraus dessen bewusst ist? Wenn zudem nicht einmal der Akt des Schaffens befriedigt, sondern eine Qual ist? Die Antwort scheint mir darin zu liegen, dass für Lessing nicht die Dichtung an sich das Wesentliche ist, sondern ihr Zweck: Nicht Gestalten ist ihm die Hauptsache, nicht Ausdruck eines innern Erlebens, sondern die damit beabsichtigte Wirkung, und diese hofft er zu erreichen, auch wenn er kein vollkommenes Kunstwerk schafft. Nur auf Grund dieser Auffassung kann er behaupten, jede Tragödie besser zu machen als Corneille, ohne dadurch ein Kunstwerk zu schaffen.

Dichtung ist also für Lessing vor allem Eindruckskunst. Von der Wirkung aus geht deshalb auch seine Theorie; die Wirkung ist ihm auch das Mass für die Wertung, und nur weil er auf die

Wirkung alles abstellte, Gestaltungsbedürfnis und Schaffensfreude bei ihm fast nichts zählten, ward er auch entmutigt, als er in seiner Zeit das erhoffte Verständnis nicht fand. Bei einem echten Dichter, dem es vor allem auf das Gestalten ankommt, wäre eine solche Haltung undenkbar. Man denke etwa an den viel ehrgeizigern Hebbel, der trotz der äussern Erfolglosigkeit, sich von der Dichtung nicht abwandte, sondern sich nur stärker in seine Persönlichkeit verschloss.

Die Hauptabsicht der Dichtung ist nun nach Lessing die moralische Wirkung, eine Forderung, die notwendig aus Lessings Lebensanschauung folgt, in deren Mittelpunkt eben das Prinzip der Moral steht. Lessing stellt sein ganzes Schaffen in den Dienst der damals aufkommenden „bürgerlichen" Kultur, einer neuen Gefühlskultur, die zunächst, im Pietismus, auf Gott gerichtet war, dann aber von der weltlichen Aufklärung, der die Religion zu blosser Moral geworden war, vor allem auf das Verhältnis der Menschen untereinander übertragen wurde. Die neuen Ideale sind: Entsagung auf subjektive Ansprüche, Förderung des Vorteils des Nächsten, Humanität. In diese Atmosphäre gehört durchaus Lessings „Sara", der Freundschaftskultus und die Selbstlosigkeit in „Minna von Barnhelm". In der „Emilia" äussert sich diese Tendenz nach zwei Richtungen: Einerseits ist das ganze Drama ein einziger Protest gegen die schrankenlose Entfaltung egoistischer Triebe; andrerseits äussert sich die Bürgerlichkeit in der Willenlosigkeit und Schicksalsergebenheit der Personen, die keine Kraft gegen ihre Unterdrücker aufbringen und höchstens die Hand gegen sich selber richten können.

Gewalt verträgt sich nicht mit den bürgerlichen Anschauungen; man hofft alle Gegensätze ohne sie überwinden zu können. Das lehrt auch die philosophische Überlegung. Trotz Trennung durch Religion, Nation, Sitten fühlt man in allen den Menschen, wodurch alle miteinander verbunden sind. So tritt an Stelle der frühern Isoliertheit das Gefühl der Zusammengehörigkeit. Dieses Gefühl der Verbundenheit übersteigt die Schranken der Nationalität und Religionen. Es wäre „recht sehr zu wünschen, dass es in jedem Staate Männer geben möchte, die über die Vorurteile der Völkerschaft hinweg wären, und genau wüssten, wo

Patriotismus, Tugend zu sein aufhöret, ... dass es in jedem Staate Männer geben möchte, die dem Vorurteile ihrer angebornen Religion nicht unterlägen; nicht glaubten, dass alles notwendig gut und wahr sein müsse, was sie für gut und wahr erkennen." (XIII, 360.). Überall soll der blosse Mensch dem blossen Menschen begegnen, nicht ein solcher Mensch einem solchen Menschen, was sofort Misstrauen stiftet. Zwar ist Lessing davon überzeugt, dass auch unter der besten Staatsverfassung „die Menschen nur durch Trennung zu vereinigen! nur durch unaufhörliche Trennung in Vereinigung zu erhalten sind" (XIII, 359), dass daraus „Dinge entspringen müssen, welche der menschlichen Glückseligkeit höchst nachteilig sind, und wovon der Mensch in dem Stande der Natur schlechterdings nichts gewusst hätte" (XIII, 354). Aber trotzdem bejaht Lessing die bürgerliche Gesellschaft, und er würde sie bei noch grössern Übeln segnen, nur aus dem einzigen Grunde, „dass allein in ihr die menschliche Vernunft angebauet werden kann" (XIII, 359.). Zudem glaubt er im Grunde nicht an die Unmöglichkeit, die menschliche Differenziertheit zu überwinden; vielmehr sieht er in der „Freimaurerei" das Mittel, dieser entgegenzuarbeiten und die Folgen der Trennungen, welche die menschliche Vereinigung bedingt, unschädlich zu machen, ja sie aufzuheben. Dazu braucht aber nicht die Vereinigung an sich bekämpft zu werden. „Aber weil der Rauch bei dem Feuer unvermeidlich ist: durfte man darum keinen Rauchfang erfinden? Und der den Rauchfang erfand, war der darum ein Feind des Feuers?" (XIII, 359.). Während der Tragiker durch das Erlebnis der qualitativen Verschiedenheit der Menschen, die Unmöglichkeit ihrer konfliktlosen Vereinigung einsieht, glaubt Lessing in der Freimaurerei, welche die Überwindung der menschlichen Differenzierung sich zur Aufgabe stellt, „nichts willkürliches, nichts entbehrliches: sondern etwas notwendiges, das in dem Wesen des Menschen und der bürgerlichen Gesellschaft begründet ist", erkennen zu können. Auf diesem Glauben an die schliessliche Lösung aller Gegensätze beruht Lessings grossartiger Moralismus, der in der Pflege des Gefühls des Menschseins, der gegenseitigen Rücksichtnahme besteht. Er ist fest davon überzeugt, dass die ganze Menschheit diese höchste Stufe, wo der blosse Mensch nur dem blossen Menschen

begegnet, einmal erreichen werde, wenn auch auf dem Wege einer langen Entwicklung. Ja, er sieht das Ziel im Unendlichen, sodass es nie erreicht werden kann; aber gerade im ruhelosen Streben darnach und nicht im augenblicklichen Genusse des Besitzes liegt das Glück des Menschenlebens. Und so mündet denn die „Erziehung des Menschengeschlechtes", in der diese Gedanken ihren höchsten Ausdruck finden, in einen grossartigen Optimismus aus.

Deshalb erscheint es nicht kleinlich, wenn Lessing neben dem praktischen Tun, das ihm das höchste ist, auch das gesamte geistige Leben und damit auch die Kunst und vor allem die Dichtung in den Dienst der moralischen Welt stellt. So wird ihm das Theater zur Schule der moralischen Welt.

An diesen weitern Sinn von Moral denkt er auch, wenn er von der Tragödie in erster Linie eine moralische Wirkung verlangt. „Aber den Menschen, und uns selbst kennen; auf unsere Empfindungen aufmerksam sein; in allen die ebensten und kürzesten Wege der Natur ausforschen und lieben; jedes Ding nach seiner Absicht beurteilen: das ist es, was wir in seinem (des Sokrates) Umgange lernen; das ist es, was Euripides von dem Sokrates lernte und was ihn zu dem Ersten in seiner Kunst machte." (IX, 393.). Und Moral in diesem weitern Begriff ist auch seine erste Forderung an den Dramatiker (XVII, 269.). Er soll sich als Mensch fühlen und für alles Menschliche empfindlich sein: Das ist auch der Sinn der moralischen Wirkung im „Briefwechsel über das Trauerspiel" wie in der Hamburgischen Dramaturgie. Erst der Dichter, der dieser Absicht genügt, wird ihm das „edelste Geschöpf", und nur diesen vergleicht er mit Gott. Er braucht nicht die wirkliche Welt zu kopieren, wenn er nur eine Welt schafft, in der dieselbe Absicht herrscht. Die Gestalten eines Dichters sollen „zur Welt eines Genies gehören, das (es sei mir erlaubt, den Schöpfer ohne Namen durch sein edelstes Geschöpf zu bezeichnen), das, sage ich, um das höchste Genie im Kleinen nachzuahmen, die Teile der gegenwärtigen Welt versetzt, vertauscht, verringert, vermehrt, um sich ein eigenes Ganzes daraus zu machen, mit dem er seine eigenen Absichten verbindet" (IX, 325.). Wie Gott ist auch das Genie durch die moralische Notwendigkeit gebunden; gerade die Absicht auf das Gute ist der



Vergleichungspunkt für sie, und nicht etwa die Freiheit des Schaffens aus innerer Lebensfülle. Nicht jede beliebige Absicht genügt so für den Dichter, obwohl wir das Zweckmässige so sehr lieben, dass es uns auch unabhängig von der Moralität des Zwecks Vergnügen gewährt: Alles was Richard III. tut, ist Greuel; aber in all seinen Taten liegt eine bestimmte Absicht. Darum vergnügt auch dieses Scheusal, nur ist damit der Zweck der Tragödie nicht erreicht, denn die moralische Absicht fehlt. „Nichts beleidigt uns aber von Seite dieser (der Charaktere) mehr, als der Widerspruch, in welchem wir ihren moralischen Wert oder Unwert mit der Behandlung des Dichters finden." (IX, 332.). Ein Charakter wie Richard III., ein Scheusal, das unsere Sympathie erweckt, ist gar nicht „möglich". Der Künstler muss sich hier getäuscht haben, oder er will täuschen, und ein solcher Dichter hat nur zu wählen, „ob er von uns lieber für einen Giftmischer oder für einen Blödsinnigen will gehalten werden." (IX, 332.). Solche Gestalten sind es vor allem, die Lessing auf dem Wege zu Shakespeare zurückhalten und wieder zur Antike zurücklenken, deren Dichter den freien Menschen lieber in eine vom Schicksal vollkommen abhängige Maschine herabdrückten, ehe sie ihn von Natur solcher Verbrechen fähig hielten. (X, 98.)

Wir haben nun eine andere Anschauung von der Kunst und sehen im Dichter vor allem den Gestalter persönlicher Erlebnisse, die er als Symbole allgemeinmenschlichen Erlebens darstellt, unabhängig von jeder moralischen Absicht, wenn auch nicht ohne moralische Folgen. Diese neue Auffassung beginnt schon in der Zeit, als Goethes „Werther" entstand; darum steht Lessing dieser Dichtung völlig verständnislos gegenüber. Eine solche Betonung der eigenen Persönlichkeit, eine derartige Auflehnung gegen das Schicksal und die bürgerliche Gesellschaft erscheint ihm unmoralisch, ja kindisch.

War „bürgerlich" für die Zeit Lessings ein Lob, so ist es schon mit dem Sturm und Drang fast identisch mit unkünstlerisch und philisterhaft, und die spätere Kunst steht fast immer im Kampfe gegen die bürgerlich-moralischen Schranken. Thomas Mann gesteht: „Und hat Form nicht zweierlei Gesicht? — sittlich als Ergebnis und Ausdruck der Zucht, unsittlich aber und selbst

widersittlich, sofern sie von Natur eine moralische Gleichgültigkeit in sich schliesst, ja wesentlich bestrebt ist, das Moralische unter ihr stolzes und unumschränktes Szepter zu beugen?" [57]). Hier sagt ein Künstler gerade das Umgekehrte von dem, was Lessing über das Verhältnis von Dichtung und Moral behauptete. Der Jüngere mag rechthaben; trotzdem wird man Lessings Standpunkt die Achtung nicht entziehen können: Er war in gewissem Sinne zu gross, um nur Künstler zu sein. Den Moralismus aus seiner Theorie streichen, hiesse, nach seiner Meinung, ihm sein Bestes nehmen. Jedenfalls steht die Forderung nach moralischer Wirkung im Mittelpunkt seiner ganzen Ästhetik und bestimmt damit auch seine Lehre von der Tragödie.

B) Theorie der Tragödie.

1. Drama und Lebensgefühl der Aufklärung.

Die bisherigen Ausführungen wollten vor allem zeigen, dass die Aufklärung auf Grund ihrer Weltanschauung die grosse Tragödie nicht hervorbringen konnte. Aber das Lebensgefühl dieser Zeit ist nicht nur dem Tragischen, sondern dem Dramatischen überhaupt zuwiderlaufend [58]). Das Wesen des Dramas ist Spannung, die in der Dynamik der Seele des Dichters begründet ist. So stellt der Dramatiker Menschen dar, die sich dem Schicksal entgegenstellen, die das Recht auf Entfaltung der eigenen Persönlichkeit behaupten, deren Leben infolgedessen vor allem Wille und Leidenschaft beherrschen. Dem allem ist das Lebensgefühl der Aufklärung völlig entgegengesetzt: hier beherrscht die Vernunft das Leben und gibt ihm die Richtung, und nur der unreife Mensch lässt sich vom Gefühl leiten. Man vermeidet, im Leben die Leidenschaften naiv und kräftig gegeneinander wirken zu lassen, und so auch auf dem Theater. Deshalb begreift man den Abscheu, den die völlig von ihrem Gefühl beherrschten Helden Shakespeares erwekken. Die Aufklärung beschäftigt sich eigentlich nur insofern mit den Leidenschaften, als man versucht, seine Begehren, Liebe und Hass mit Gründen des Verstandes zu verteidigen, d. h. sie bleiben meistens Gegenstand wissenschaftlicher Erörterung. Auf der Bühne

hingegen bewundert man den Stoizismus und nicht das Aufbrechen des Gefühls, die Ergebung ins Schicksal, und nicht die kraftvolle Auflehnung und Selbstbehauptung des Individuums.

Diesem Lebensgefühl der Aufklärung entspricht als künstlerische Form mehr die Epik; denn die Natur des wesentlich epischen Dichters ist viel weniger willensbeherrscht als die des Dramatikers. Sein Leben ist mehr ein reiches und ruhiges Dahinfliessen als ein gewaltiges Kämpfen und Bezwingen feindlicher Gewalten. Es entströmt so der Epik eine gewisse Behaglichkeit, und der epische Held windet sich gleichsam durch „eine Reihe von Begebenheiten, die er nicht selber wollend schafft, die ihn vielmehr schaffen und umschaffen"[59]). Da nun diese ruhige Art, sich vom Schicksal treiben zu lassen, gerade zum Wesen des optimistischen fortschrittgläubigen Aufklärers gehört, sollte man eine Hinneigung zur Epik erwarten. In der Tat schätzen z. B. die Zürcher das Epos am höchsten, und selbst Gerstenberg, der doch schon auf der Grenze zwischen Aufklärung und Irrationalismus steht, lässt nur die „Epopöe" und die hohe Ode als wirkliche Poesie gelten, während ihm die Tragödie als Tragödie bloss das Werk eines „bel-esprit" ist[60]). Aber diese Hochschätzung trifft nur die Epik in gebundener Form, während der Roman, die eigentliche epische Ausdrucksform, verachtet ist, besonders weil er sich die Liebe zur „Vorschrift" macht, was die vorwiegend männliche Kultur der Aufklärung, die sich z. B. darin äussert, dass man im Drama weibliche Rollen ganz auszuschalten sucht, abstösst. Selbst Lessing braucht „romanhaft" für etwas Minderwertiges und nennt Wielands „Agathon" nur „Roman", um ihm vielleicht durch diese Bezeichnung mehr Leser zu verschaffen, was immerhin darauf schliessen lässt, dass der Roman bei den Lesern beliebt war. (X, 80.). Tatsächlich bemerkt Wezel, ein Romanschreiber der Aufklärung: „Der Roman ist eine Dichtungsart, die am meisten verachtet, und am meisten gelesen wird"[61]). So entspricht das allgemeine Interesse der Leser für den Roman mehr dem wahren Lebensgefühl der Aufklärung, als die Geringschätzung durch die Theoretiker. Es ist durchaus unzeitgemäss, wenn diese das Drama bevorzugen; denn der Aufklärer verlangt nicht den heroischleidenschaftlichen Menschen des Dramas, sondern den gutartig-

bürgerlichen Menschen, der sich dem Schicksal zu unterwerfen weiss. So hat denn auch die Aufklärung nicht in dem von den Theoretikern verlangten Drama, sondern in der dem Zeitgefühl mehr zusagenden, leichten Epik ihr Bestes geleistet. Man strebt überall nach Harmonie und Ordnung, verständiger Klarheit, und so gelingt denn besonders die Idylle, weil sie, indem sie den gutartigen Menschen darstellt, schon ihrem Wesen nach Harmonie und Ruhe ist.

Die unzeitgemässe Vorliebe der meisten Kunsttheoretiker für das Drama ist nur aus ihren praktischen Bestrebungen zu verstehen (insofern sie nicht blosse Nachahmung der Antike und der Franzosen ist, deren grosse Leistungen anregen mochten): Man will durch die Kunst vor allem w i r k e n, m o r a l i s c h wirken und sieht im Drama die am leichtesten zugängliche Wirkungsform. Man weiss, dass Beispiele aus dem wirklichen Leben dem menschlichen Willen eher die Liebe zur Tugend und den Hass gegen das Laster einpflanzen können als die abstrakte Moral; und da nun das Drama seiner Natur nach die anschaulichste und infolgedessen die eindrücklichste Kunstform ist, so verspricht man sich auch von ihm die nachhaltigste moralische Wirkung. Nur aus diesem Grunde wendet sich das Hauptinteresse der Theoretiker dem Drama zu, und darum steht bei der Tragödie die Frage der seelischen Wirkung und damit die Frage der äussern Form, der Wirkungsform, im Mittelpunkt der Forschung, während die stofflich-ideelle Untersuchung der tragischen Fabel, die Frage der innern Form, nur einen so kleinen Raum einnimmt, dass man nicht einmal zu einer schärfern Abgrenzung des tragischen Stoffes kommt. Mendelssohn z. B. zählt „jede grosse und würdige Begebenheit zu den Gegenständen des Trauerspiels, wenn sie nur durch die lebendige Vorstellung eines grössern Grades der Nachahmung fähig ist." (XIX, 61.). Immerhin grenzt Mendelssohn den Stoff des Trauerspiels durch die besondere Wirkung, die er verlangt, von den übrigen Stoffen der Dichtung ab. Gerstenberg aber fordert von der Tragödie nicht einmal eine spezifische Wirkung; er möchte nicht unterscheiden zwischen Tragödie und Komödie. So sieht er bei Shakespeare nur „lebendige Bilder der sittlichen Natur"; die Darstellung von Sitten, Charakteren ist die Hauptsache, nicht die Ge-

staltung eines besondern tragischen Stoffes. Von Tragik hat auch er übrigens noch keinen Begriff, sonst könnte er nicht behaupten, dass Youngs „Rache", wenn es bloss auf Erweckung des tragischen Endzweckes ankomme (nach ihm Schauder, Entsetzen, Mitleiden!), höher stehe als Shakespeares „Othello", dem es um die Darstellung feinster Nuancen der Eifersucht zu tun sei[62]). Für Gerstenberg ist also alle Kunst als Darstellung der Natur gleichartig.

Dieselbe Unfähigkeit, den Stoff der Tragödie irgendwie objektiv abzugrenzen, finden wir auch bei Lessing; auch bei ihm ist das Tragische nur von der Wirkung aus bestimmt. Darum ergibt es sich von selbst, dass wir zunächst zu untersuchen haben, was sich Lessing unter der „tragischen Wirkung" eines Stoffes vorstellt.

Seine wichtigsten Äusserungen über die Tragödie finden wir im Briefwechsel, den er im Winter 1756/57 mit Mendelssohn und Nicolai führte, und dann etwa zehn Jahre später in der Hamburgischen Dramaturgie. Man hat darauf hingewiesen, dass Lessing in der letztgenannten Schrift nicht über die erste hinausgekommen sei. Das mag für einzelne Ergebnisse stimmen, nicht aber für die Gesamtauffassung der Tragödie; denn zwischen jenem Briefwechsel und der Dramaturgie liegt die Klärung seiner Weltanschauung als Folge der tiefgreifenden Beschäftigung mit Leibniz während des Breslauer Aufenthaltes, die, wie für Lessings ganze Entwicklung, auch für seine Theorie der Tragödie von entscheidender Bedeutung war. Erst jetzt kommt er zu seiner höchsten Deutung des Tragischen, die allerdings identisch ist mit der Auflösung aller Tragik in unserm Sinne.

2. Das Tragische als seelische Wirkung.

Im Zweck der Kunst hatte Lessing seine Berechtigung als Dichter gefunden, und der nähern Bestimmung dieses Zweckes und der Mittel, ihn am besten zu erreichen, dienen vor allem auch seine theoretischen Betrachtungen, um so mehr als er mit der ganzen Aufklärung glaubt, dass erst das Wissen um die Formgesetze die Schaffung wahrer Kunstwerke ermögliche. So geht er denn an der Analyse des schaffenden Genies fast achtlos vorüber;

ihn interessiert mehr das Problem, wie ein tragischer Gegenstand das Gemüt zu erheben und zu reinigen vermöge, die Frage nach den tragischen Leidenschaften und ihrer Katharsis. Hier, wo es sich hauptsächlich um die Analyse von Gefühlen handelt, wirkt seine weltanschaulich begrenzte Denkart nicht so hemmend, sodass er zu richtigern Resultaten gelangen kann. Zudem liegt diese psychologische Fragestellung ganz im Geiste seiner Zeit.

Der Mensch der Aufklärung sucht mit sich selber ins Reine zu kommen; ihn interessiert nicht mehr, wie den Barockmenschen, seine Beziehung zu metaphysischen Mächten, sondern er möchte über die eigenen sinnlichen und geistigen Kräfte zu Klarheit gelangen. Während man sich früher aber unter dem Einflusse von Descartes vor allem mit der Natur des Verstandes beschäftigte, wendet man sich um die Mittte des 18. Jahrhunderts dem unter der Herrschaft des bürgerlichen Gedankens neu aufblühenden Gefühlsleben zu. Da nun die Aufklärung zwischen Gefühl und Empfindung noch nicht scharf trennt, so reiht man auch die ästhetischen Gefühle unter den allgemeinen Begriff „Empfindungen" und untersucht dann das verschiedene Verhalten der Seele beim Denken einerseits und beim Empfinden andrerseits. Die Lehre von den Empfindungen tritt in den Mittelpunkt der Ästhetik, sodass Psychologie und Ästhetik in dieser Zeit fast zusammenfallen [63]. Wie man alle Vorgänge der eigenen Seele beobachtet, so prüft man sich auch beim Genusse von Kunstwerken. Die Zergliederung der seelischen Wirkung soll dann ermöglichen, die Kunstregeln zu finden, nach denen die denkbar grössten Wirkungen hervorgebracht werden können, und zwar im weitesten Kreise, bei Gebildeten wie Ungebildeten. Lessing verlangt, dass die Kunst mehr als eine „gewinstlose Betrachtung" sei; sie hat eine doppelte Wirkung: sie soll vergnügen, ja, aber vor allem belehren. So unterscheidet er auch bei der Tragödie die ästhetische und die moralische Wirkung, die erste als Voraussetzung, die zweite als eigentlichen Zweck.

Die rein ästhetische Frage interessiert Lessing nur im Briefwechsel von 1756/57; ihre Lösung betrachtet er dann in der Dramaturgie als selbstverständlich und beschäftigt sich daher um so weitläufiger mit der Lehre von der Verwandlung der Leidenschaften in moralische Fertigkeiten.

a) Die ästhetische Wirkung der Tragödie.

Über den Grund der Lust an tragischen Gegenständen gehen die Meinungen in der Aufklärung auseinander. Die einen erklären dieses äthetische Vergnügen mehr aus dem Gefühl, die andern mehr aus dem Verstande. Die ersten schliessen sich an Dubos an, der die Lust am Trauerspiel daraus erklärt, dass der Mensch sich gerne leidenschaftlichen Erregungen hingebe, um die Qualen der Langeweile zu verscheuchen. Konkrete Hingabe an Leidenschaften ziehe aber schädliche Wirkungen nach sich, während uns die gute Nachahmung derselben Leidenschaften, wie es sich die Tragödie zur Aufgabe macht, die gleichen angenehmen Erregungen verschaffen könne, ohne die schädlichen Nachwirkungen. „L'âme a ses besoins comme le corps, et l'un des plus grands besoins de l'homme est celui d'avoir l'esprit occupé. — Ainsi nous courons par instinct après les objets qui peuvent exciter nos passions, quoique ces objets fassent sur nous des impressions, qui nous coûtent souvent des nuits inquiètes et des journèes douloureuses: mais les hommes en général souffrent encore plus à vivre sans passions, que les passions les font souffrir"[64]). Damit dürfte Dubos wohl das Richtige getroffen haben. — Demgegenüber suchen vor allem die Vertreter der Illusionstheorie, die tragische Lust verstandesmässig zu begründen. Hieher gehören die meisten deutschen Aufklärer, so die Zürcher, Elias Schlegel und auch noch Moses Mendelssohn, die alle die Freude an der Tragödie aus der Erkenntnis der Ähnlichkeit zwischen Urbild und Nachahmung erklären.

Das Problem der ästhetischen Wirkung spielt bei Lessing keine grosse Rolle. Der Grund mag wohl darin liegen, dass er von der Kunst eine zu ernste Auffassung hat, als dass er auf ihre bloss ästhetische Seite zu viel Zeit verwenden wollte. So ist es auch zu verstehen, dass er die intellektualistische Erklärung der Illusionsästhetik ablehnt und bei der Deutung der tragischen Lust auf die Seite der emotionalistischen Theorie tritt. Illusion ist nach ihm allerdings Voraussetzung für alle Kunst, aber sie ist nicht an sich Grund des Vergnügens. Ja, die Illusion darf nicht einmal bewusst werden, sonst wird der Genuss zerstört. „Der tragische Dichter sollte alles vermeiden, was die Zuschauer an ihre Illusion

erinnern kann; denn sobald sie daran erinnert werden, so ist sie weg." (IX, 363.). Gerade im Bewusstwerden der Illusion sehen aber die intellektualistischen Ästhetiker den Grund für die tragische Lust. Illusion ist also für sie die Hauptsache, während sie für Lessing nur ein Nebenzweck ist, den der Dichter auf dem einfachsten Wege zu erreichen suchen soll, um sich seine Kraft für den Hauptzweck, die Erweckung und Reinigung der Leidenschaften, zu erhalten. Er empfiehlt daher dem Dichter die Benützung einheimischer Sitten, welche die Arbeit erleichtern und die Illusion befördern, wodurch also ein doppelter Vorteil erreicht wird. (X, 193.). Vor allem geht aber die ganze Lehre von der Illusion den dramatischen Dichter nichts an; denn sie hervorzurufen, ist die Aufgabe der Schauspieler (XVII, 87) und „Das Trauerspiel muss auch ohne Vorstellung und Akteurs seine völlige Stärke behalten." Die Illusion beruht also nur auf der Kunst des Schauspielers und des Dichters und geht nicht auf die Sache selbst. „Das Vergnügen über die Nachahmung als Nachahmung, ist das Vergnügen über die Geschicklichkeit des Künstlers, welches nichts anders, als aus angestellten Vergleichungen, entstehen kann; es ist daher weit später, als das Vergnügen, welches aus der Nachahmung, in sofern ich sie für die Sache selbst nehme, entsteht, und kann keinen Einfluss in dieses haben." (XVII, 99.). Die tragische Lust muss also auf den Gegenstand selber gehen und beruht auf dem unmittelbaren Eindruck der Sache. Der Zuschauer nimmt teil an dem Kampfe der Personen um ihre Existenz, wobei er, indem die Leidenschaften der Helden in ihm mitschwingen, sich seiner eigenen Existenz stärker bewusst wird. Der letzte Grund der Lust an tragischen Gegenständen liegt somit in dem höhern Grade unserer Realität, deren wir uns bei jeder heftigen Begierde oder Verabscheuung bewusst werden (XVII, 90), d. h. jede Erregung ist eine Steigerung unseres Lebensgefühls und als solche angenehm. Das trifft auch für die Erregung durch unangenehme Leidenschaften zu, weshalb auch sie mit einem Lustgefühl verbunden sind. Bei der Betrachtung eines unangenehmen, wirklichen Gegenstandes überwiegt aber das Unlustgefühl, welches dann das die Steigerung unserer Realität begleitende Lustgefühl zum Verschwinden bringt. Aber bei der Nachahmung eines unange-

nehmen Gegenstandes fällt umgekehrt das Unlustgefühl weg, das nur der Gegenstand selber in uns erweckt, und es bleibt einzig das „mit der stärkern Bestimmung unserer Kraft" verbundene Lustgefühl zurück: Deshalb gefallen auch die unangenehmen Dinge in der Nachahmung. Lessing vertritt damit die gleiche Auffassung wie Goethe in „Wilhelm Meisters theatralischer Sendung". „Selbst grausame zerstörende Begierden . . . haben geheime Wege und Schlupfwinkel, wodurch sie zu den allersüssesten Vergnügungen hinübergehen. Alle diese innerlichen Gänge und Wege werden durch Schauspiele, besonders die Tragödie mit elektrischen Funken durchschüttert, und ein Reiz ergreift den Menschen; je dunkler er ist, je grösser ist das Vergnügen"[65]).

Lessings Erklärung der Lust an tragischen Gegenständen ist zweifellos von Dubos angeregt, obschon ihn dessen Gedankengänge nicht restlos befriedigen. „Wenn das, was du Bos sagt, kein leeres Gewäsche sein soll, so muss es ein wenig philosophischer ausgedrückt werden." (XVII, 98.). Diese philosophischere Formulierung findet Lessing auf Grund der Monadenlehre. Nach Leibniz ist die Vorstellungstätigkeit der Monaden unmittelbar mit Lust verknüpft; denn erhöhte Vorstellungstätigkeit ist erhöhte subjektive Vollkommenheit, ganz abgesehen vom Gegenstand der Vorstellung. Auch fürchterliche Vorstellungen sind auf diese Weise als stärkere Erregung der vorstellenden Kraft angenehm. In der tragischen Empfindung verbinden sich dementsprechend die Unlust über das Vorgestellte und die Lust über das Vorstellen selber. Das Verhältnis dieser beiden Gefühle ändert sich aber, je nachdem es sich um einen Gegenstand der Wirklichkeit oder der Dichtung handelt. Es ist nun möglich, „dass die Lust, die mit der stärkern Bestimmung unserer Kraft verbunden ist, von der Unlust, die wir über die Gegenstände haben, worauf die Bestimmung unserer Kraft geht, so unendlich kann überwogen werden, dass wir uns ihrer gar nicht mehr bewusst werden." (XVII, 90.). So ist es unangenehmen Gegenständen der Wirklichkeit gegenüber, umgekehrt aber bei solchen der Dichtung.

Der Zusammenhang Lessings mit Leibniz bei der Erklärung der tragischen Lust ist also deutlich, und man hat auch schon darauf hingewiesen[66]). Nicht richtig ist es aber, darin die Grundlage

der ganzen Tragiktheorie Lessings sehen zu wollen; denn die Lust an der Vorstellungstätigkeit ist nicht identisch mit der Wirkung der Tragödie überhaupt; in jener ist die ästhetische Wirkung jedes Dramas, ja aller Dichtung überhaupt begründet, und damit ist sie allerdings auch die Ursache für die ästhetische Wirkung der Tragödie. Aber diese Lust kann in höchstem Masse erregt werden, ohne dass die Tragödie befriedigte. „Sie ganz ohne Schuld leiden zu sehen, ist zwar herbe, ist zwar für unsere Ruhe, zu unserer Besserung kein erspriessliches Gefühl: aber es ist doch immer ein Gefühl. — Und sonach beschäftiget uns das Stück durchaus, und vergnügt durch diese Beschäftigung unserer Seelenkräfte. Das ist wahr; nur die Folge ist nicht wahr, die man daraus zu ziehen meinet: nämlich, dass wir also damit zufrieden sein können." (X, 122.). Lessing bleibt also nicht wie Dubos bei der blossen Erregungstheorie stehen; es genügt ihm nicht, bei Anlass der Kunst sich selber zu erleben, seine eigene Realität zu geniessen. Im Gegenteil; er verlangt von der Tragödie vor allem die Erzeugung altruistischer Triebe, eine sittlich-menschliche Wirkung, eine Wirkung also, die mit der dargestellten Sache in Zusammenhang steht, und bei der die Sache nicht nur Anlass gibt, um sich selber zu erleben. Vielmehr sollen besondere Leidenschaften erweckt werden, die nicht nur ihrer Form nach, als Affekte, wirken, sondern ihrem Inhalte nach geeignet sind, den Menschen zu veredeln. Diesen besondern tragischen Leidenschaften und der an sie geknüpften moralischen Wirkung wendet Lessing eine erhöhte Aufmerksamkeit zu.

b) Die tragischen Affekte und die moralische Wirkung.

Die tragischen Affekte und die moralische Wirkung lassen sich bei Lessing nicht voneinander trennen, weil jene durch diese bestimmt sind; nur diejenigen Leidenschaften sollen erweckt werden, die zur moralischen Besserung am meisten beitragen. Wenn wir uns nun auch unter der moralischen Wirkung einen viel weitern Begriff zu denken haben, als man gewöhnlich mit Moral verbindet, so bleibt doch das Gebiet der Tragödie nach Lessing bloss

auf das Menschlich-Irdische beschränkt. Wie die Moral nur die Beziehungen der Menschen untereinander zu ordnen sucht, so beschäftigt sich auch die Tragödie der Aufklärung nur mit menschlichen Dingen und Verhältnissen. Es handelt sich nicht, wie in der grossen Tragödie, um die Darstellung des Menschen in seinem Verhältnis zu übersinnlichen Mächten, sondern man will einfach das menschliche Leid psychologisch begreiflich machen und dadurch rühren. „Und nur diese Tränen des Mitleids und der sich fühlenden Menschlichkeit sind die Absicht des Trauerspiels, oder es kann gar keine haben." (VII, 68.). So bleibt denn auch das tragische Gefühl am einzelmenschlichen Schicksal hängen und geht nicht auf die Weltbeschaffenheit, wie bei echter Tragik. Die Betrachtung fremden Leidens soll den Menschen sein eigenes Unglück tragen lehren und ihn zugleich fähiger machen, das Leid der andern mitzufühlen. So ist das Trauerspiel in erster Linie ein Erziehungsmittel, und die Ästhetik hat vor allem die psychologische Frage zu beantworten, welche Affekte dieser Aufgabe am besten genügen, und wie sie erzeugt werden sollen. Immer bleibt also der Blick auf die Seele des Zuschauers gerichtet.

Wie bei Lessing, so stand auch bei den übrigen Ästhetikern der Tragödie die Diskussion über die tragischen Affekte und die moralische Wirkung im Mittelpunkt ihrer Bemühungen. Wie beim Problem der ästhetischen Wirkung gehen auch hier die Meinungen auseinander. Die einen schliessen sich an die aristotelische Definition an, nach der das Trauerspiel Mitleid und Furcht erwecken und diese Leidenschaften reinigen soll, wobei das Hauptgewicht auf die Reinigung der Affekte gelegt wird. — Die andern schliessen sich an Corneille an, der dem Trauerspiel die moralische Wirkung abspricht. „La poésie dramatique a pour but le seul plaisir." Bei dieser rein ästhetischen Einstellung kann Corneille die Forderung des bemitleideten Helden aufgeben, da das Mitleid nur für die moralische Wirkung von besonderer Bedeutung ist, und sich auf die Forderung beschränken, dass der tragische Held „un caractère brillant et élevé d'une habitude vertueuse ou criminelle" sei, wodurch der Bereich der tragischen Stoffe erweitert wird: auch Bösewichte und vollkommene Menschen dürfen in der Tragödie dargestellt werden. Zu den beiden aristotelischen Affekten Mit-

leid und Furcht kommt dadurch noch Bewunderung hinzu, die wir gegenüber grossen Menschen fühlen. Diese neue tragische Leidenschaft rückt bei Corneille sogar in den Mittelpunkt, sodass er zu der später von Lessing so sehr bekämpften Bewunderungstragödie kommt. Bemerkenswert ist Corneilles Versuch, den Wert der Kunst in ihr selbst zu suchen und jede Lehrhaftigkeit auszuschalten.

Hierin findet er in der deutschen Ästhetik zunächst keine Nachfolge. Gottsched schliesst einen Kompromiss zwischen Aristoteles und Corneille und lässt neben Mitleid und Furcht auch die Bewunderung als tragischen Affekt gelten. Vor allem hält er aber an der moralischen Wirkung im engsten Sinne fest, stellt die Tragödie geradezu in den Dienst der Moral und macht sie sozusagen zur Ausschmückung eines moralischen Satzes. Er versteht unter Katharsis die Reinigung von den dargestellten Leidenschaften; indem der Zuschauer sieht, in welches Unglück gewisse Affekte den Helden führen, wird er selber suchen, sie in Zukunft zu meiden!

Etwas freier denken die Schweizer. Auch sie verlangen vom Trauerspiel eine moralische Wirkung, aber in Anlehnung an die Franzosen (Bodmer verteidigt gegenüber dem Grafen Calepio [67]) die Berechtigung der Bewunderungstragödie) kommen sie zu einer grosszügigeren Auffassung als Gottsched und nähern sich mehr einer allgemeinen Erlebnistheorie. Nach Bodmer hat einen edlern Nutzen „als irgend eine einzelne Lehre zur Besserung des menschlichen Lebens in einem langen Exempel anzubringen..... dasjenige, wo er (der Dichter) das weitere Vorhaben fasset, eine vollständige Schilderei des menschlichen Lebens zu liefern, in welcher man nicht allein die natürlichen Folgen der menschlichen Handlungen, sondern die Temperamente, und die Neigungen der Menschen zu sehen bekommt, mit den innerlichen Beweggründen zu den guten Handlungen und zu Abweichungen von den allgemeinen Grundregeln der Tugend" [68]). Immerhin wird die Forderung nach moralischer Wirkung aufrecht erhalten; nur insofern als nichts ergötzlich ist, was nicht zugleich nützlich, lässt sich das Ergötzen als Hauptzweck der Tragödie bezeichnen [69]).

Erst Elias Schlegel lehnt den moralischen Endzweck des Trauerspiels ab und verlangt von ihm blosses Ergötzen. Belehren

und Ergötzen stehen bei ihm gerade im umgekehrten Verhältnis wie bei den Schweizern: Die Tragödie soll nur nebenbei belehren, und sie ist dazu geeignet, weil sie das Wesentliche von dem Unwesentlichen scheidet; „sie belehrt wie ein Mensch, der durch seinen Umgang unterrichtet, und der sich hütet, jemals zu erkennen zu geben, dass dieses seine Absicht sei"[70]). Hauptwerk bleibt aber für ihn, in den „Zuschauern edle Regungen und Leidenschaften vermittelst der Nachahmung zu erwecken und alles, was dieses hindert, ist ein Fehler, es mag so gut nachgeahmet sein, als es will"[71]). Gerade an diesem Ausspruch wird uns nochmals deutlich, wie die Dichtung der Aufklärung nur von den Bedürfnissen des Zuschauers bestimmt wird; sie ist in erster Linie E i n d r u c k s - k u n s t, nicht Gestaltung eines innern Erlebens. Dem Aufklärer ist es nicht darum zu tun, ein objektives Bild von der Welt zu erhalten, sondern er will von der Kunst persönlich im engsten Sinne gefördert werden.

Auch Lessing ist im ganzen nicht über diese Einstellung hinausgekommen. So kehren bei ihm dieselben Probleme wieder, nur werden sie tiefer angefasst. Da sich seine Ansichten über die tragischen Affekte und die moralische Wirkung nicht immer gleich geblieben sind, empfiehlt es sich, bei ihrer Darstellung chronologisch vorzugehen.

Mit diesen Fragen beschäftigt sich Lessing zuerst in dem bereits erwähnten Briefwechsel von 1756/57 eingehend. Doch ist schon hier seine Einstellung nicht ganz einheitlich; einige Widersprüche sind unverkennbar, die ihm in der Eile der Niederschrift (er selber nennt einmal seine Gedanken „unter der Feder gereift") entgangen sein mögen. Aber abgesehen von diesen paar Flüchtigkeiten und einigen Sophistereien findet man schon hier eine überraschende Fülle feinster Bemerkungen; zum Teil blieb es aber auch nur bei dunklen Andeutungen, auf die er später leider nicht mehr zurückgekommen ist.

Lessing knüpft seine Ausführungen an die Bemerkung Nicolais an, dass man dem Grundsatze, die Tragödie müsse bessern, manches gutgemeinte, aber elende Stück zu verdanken habe, weshalb man als alleinigen Zweck des Trauerspiels die blosse Erregung der Leidenschaften betrachten müsse, also nur etwas Ästhetisches.

Für Lessing sind nun zwar die Leidenschaften unentbehrlich, aber nur als notwendiges Mittel zum Endzweck der Besserung. Diesem dienen aber nicht alle Leidenschaften, die von der Tragödie erweckt werden, in gleicher Weise. Er trennt deshalb scharf zwischen solchen, die nur die handelnden Personen wirklich bewegen, die der Zuschauer bloss mitfühlt, und solchen, die letzterer allein empfindet. Hieher zählt Lessing zunächst nur das Mitleid, weil er darin ein Gefühl erkennt, das in besonderem Masse nur vom Trauerspiel ausgeht. Darin zeigt sich wohl auch sein Bestreben, eine Gesamtwirkung der Tragödie aufzufinden. Natürlich weiss aber auch Lessing, dass unser Gefühl bei den einzelnen Vorgängen verschieden ist; in diesem Sinne empfindet man bei Betrachtung einer Tragödie viele Leidenschaften; denn jede Leidenschaft, die der Held fühlt, schwingt auch im Zuschauer mit. So hat Mendelssohn recht, wenn er gegenüber Lessing behauptet, es gebe eine mitleidige Furcht, eine mitleidige Verzweiflung, ein „mitleidiges Schrecken" etc. Aber genauer betrachtet hat Lessing dies gar nie bestritten. Dem scheint zwar einer seiner Aussprüche zu widersprechen. „Das meiste wird darauf ankommen: was das Trauerspiel für Leidenschaften erregt. In seinen Personen kann es alle möglichen Leidenschaften wirken lassen, die sich zu der Würde des Stoffes schicken. Aber werden auch zugleich alle diese Leidenschaften in den Zuschauern rege? Wird er freudig? Wird er verliebt? Wird er zornig? Wird er rachsüchtig?" (XVII, 65.). Lessing will aber damit nur andeuten, dass der Zuschauer nicht dasselbe fühlt wie die handelnden Personen; denn diese fühlen gleichsam die Sache selbst, während sie jener nur in der Nachahmung empfindet. Diesen Unterschied möchte Lessing wohl in den angeführten Sätzen andeuten. Dass aber der Zuschauer das alles mitfühlt, was die handelnde Person empfindet, hat Lessing schon vor dem Erscheinen der „Briefe über die Empfindungen" (1755) in seiner „Schlussrede zu einem Trauerspiel" (1754) formuliert:

„Euch, die Geschmack und Ernst und was nur Weise rührt,
Die Tugend und ihr Lohn, ins Trauerspiel geführt,
Euch macht Melpomene durch künstliches Betrügen
Beklemmtes Herz zur Lust und Mitleid zum Vergnügen.

Ihr fühlt es, was ein Held, der mit dem Schicksal ficht,
Und mit Affekten kämpft, in schweren Worten spricht;
Ihr folgt ihm durch den Kampf, mit gleich geteilten Trieben
Zu hassen, wenn er hasst, und wenn er liebt, zu lieben.
Ihr hofft, ihr tobt mit ihm; ihr teilt sein Weh und Wohl
Und kurz ihr habt das Herz, wie man es haben soll." (I, 273/74.)

Hier haben wir also jenen mitleidigen Hass, jene mitleidige Furcht, jenes mitleidige Hoffen etc. Diesen bloss mitgefühlten Leidenschaften ist auch die Lehre Lessings von den „zweiten Affekten" gewidmet. Er verdeutlicht dabei seine Meinung durch ein Bild: Gibt man zwei Saiten die gleiche Spannung und lässt die eine durch Berührung ertönen, so tönt die andere, gleichgestimmte, ohne berührt zu werden, mit und erzeugt den gleichen Ton. Nehmen wir nun in den Saiten Empfindungen an, so kann die erste Saite, die durch Berührung erbebt, eine schmerzliche, die andere, trotz der gleichen Erbebung, eine angenehme Empfindung haben, weil sie nicht direkt berührt wurde. „Also auch in dem Trauerspiele. Die spielende Person gerät in einen unangenehmen Affekt und ich mit ihr. Aber warum ist dieser Affekt bei mir angenehm? Weil ich nicht die spielende Person selbst bin, auf welche die unangenehme Idee unmittelbar wirkt, weil ich den Affekt nur als Affekt empfinde, ohne einen gewissen unangenehmen Gegenstand dabei zu denken." (XVII, 92.). Diese „zweiten Affekte" fühlen wir also nur, weil die spielenden Personen sie empfinden.

Wir sehen: Lessing geht bei der Definition der „zweiten Affekte" in gleicher Weise vor, wie bei der Definition des tragischen Lustgefühls, d. h. sie gehören bloss zur ästhetischen Wirkung der Tragödie. Was also diese „zweiten Affekte" betrifft, so hätte sie Mendelssohn in seiner Rekapitulation des Briefwechsels füglich unter die „ausgemachten" Punkte setzen können. Nun kommt aber der Unterschied! Mendelssohn glaubt, das tragische Mitleid „begreife als nomen generis alle Modificationen der Unlust in sich, die wir über eines andern Unlust empfinden" (XIX, 79), also mitleidige Furcht, mitleidigen Zorn etc.; es wäre also nach seiner Meinung die Summe der von Lessing als „zweite Affekte" bezeichneten Gefühle, das Ganze der ästhetischen Wirkung. Natürlich ist es Mendelssohns gutes Recht, sich unter Mitleid zu denken, was er

will; nur darf er aber dann seinen neuen Begriff vom Mitleid als das allgemeine Miterleben der Handlung, dadurch entstehend, dass der Zuschauer sich an die Stelle des Helden denkt, nicht mit dem verwechseln, was man gewöhnlich Mitleid nennt, dem moralischen Mitleid. Dieser Verwechslung hat sich aber Mendelssohn offenbar schuldig gemacht, und so beruht denn sein Streit mit Lessing in der Hauptsache auf einem Missverständnis. Es fällt Lessing natürlich nicht ein, das Mitleid im Sinne Mendelssohns zu leugnen, wie schon oben gezeigt wurde; aber dieses allgemeine Miterleben ist nur Nebenzweck der Tragödie, während das besondere moralische Mitleid, das dem Zuschauer allein zukommt, für Lessing die Hauptsache ist. Die spezifische Wirkung, die dieser vom Trauerspiel verlangt, ist also, wie oft es auch bestritten wurde, zunächst das Mitleid im engern Sinne, das Mitfühlen des gegenwärtigen Leidens der handelnden Personen. Dieses zu üben, soll der Zuschauer vor allem Gelegenheit haben; darum soll der tragische Held sein Unglück f ü h l e n, da jedes gefühlte Leid auch unser Mitleid erweckt.

Dass Lessing als tragisches Gefühl das Mitleid im engern Sinne begreift, geht aus einer Bemerkung über die Gladiatorenkämpfe hervor. Diese sollten die Zuschauer n u r ergötzen, weshalb dabei trotz allem Schmerze nur Festigkeit und nicht die geringste schmerzliche Zuckung gezeigt werden durfte; denn wäre letzteres geschehen, so hätte auch Mitleid entstehen müssen, und häufig erregtes Mitleid würde bei den Römern diesen Schauspielen bald ein Ende gemacht haben. Dieses Mitleid, das die Gladiatoren erwecken, setzt nun Lessing dem tragischen Mitleid gleich, und nur deshalb kann er in diesen grausamen Kampfspielen die Hauptursache sehen, dass die Römer in der tragischen Kunst so wenig geleistet haben. (IX, 31.). Aus dieser Argumentierung erhellt deutlich, dass Lessing als spezifische tragische Wirkung das Mitleid im engern Sinne verstand. Ausserdem erkennen wir hier seine rein psychologische Betrachtungsweise: Das tragische Mitleid entspringt nicht aus der Sache selber, sondern aus der Haltung des Helden. Derselbe Vorgang kann so tragisch und untragisch sein, je nachdem der davon betroffene Mensch seinen Schmerz zeigt oder nicht!

„Die Klagen (des tragischen Helden) sind eines Menschen, aber die Handlungen eines Helden. Beide machen den menschlichen Helden, der weder weichlich noch verhärtet ist, sondern bald dieses bald jenes scheinet, so wie ihn jetzt Natur, jetzt Grundsätze und Pflicht verlangen.“ (IX, 31.). Das Tragische entsteht also aus dem psychologischen Zusammenwirken von menschlicher Empfindlichkeit und heldenhafter Stärke, die höhere Form, oder auch bloss aus dem Mitempfinden und Verstehen menschlicher Schwäche. Hiezu neigt Lessing in der Jugend, womit seine Tendenz zum Rührstück zusammenhängt.

Das mag im Vorbeigehen ein Blick auf die ein Jahr vor dem Briefwechsel entstandene „Miss Sara Sampson“ veranschaulichen. Dieses weinerliche Lustspiel entsprach ganz dem Bedürfnis der Zeit, die in weichlicher Moral, deren Entstehen ich oben geschildert habe, den Sünder nur bemitleiden und sein Unglück nur beweinen konnte. Hier herrscht durchaus die Meinung, dass der Sünder nicht von Natur ein boshafter Mensch sei, sondern dass er sich aus Mangel an Erkenntnis auf Abwege verirrt habe. Sir William beurteilt deshalb Mellefont als „mehr unglücklich denn lasterhaft“ (II, 352.). Die Moral des Stückes heisst: Verstehen und verzeihen. Diese Meinung bringt besonders der Diener Waitwell zum Ausdruck. „Ich fühlte so etwas sanftes, so etwas beruhigendes, so etwas himmlisches dabei, dass ich mich nicht entbrechen konnte, an die grosse unüberschwengliche Seligkeit Gottes zu denken, dessen ganze Erhaltungen der elenden Menschen ein immerwährendes Vergeben ist. Ich wünschte mir, alle Augenblicke verzeihen zu können, und schämte mich, dass ich nur solche Kleinigkeiten zu verzeihen habe.“ (II, 307.). In dieser Weichlichkeit können wir Lessing kaum mehr erkennen. Wie sehr er aber damit seiner Zeit entgegenkam, beweist, was Ramler nach der Aufführung der „Sara“ an ihren Verfasser schrieb; die Zuschauer hätten „dreieinhalb Stunden zugehört, stille gesessen wie Statuen und geweint“. Charakteristisch ist auch die Schilderung Ifflands, wie sein ehrenfester Vater die Kinder in die Aufführung der „Sara“ schickte, damit sie sich vor Leichtsinn bewahren lernten, und wie er dann zu Hause das ganze Stück erklärend durchging.

Die Tendenz zum Rührstück hatte Lessing ein Jahr später

noch nicht überwunden, und es ist bezeichnend, dass er im Briefwechsel mehrmals Mitleid, Tränen und Weinen als Synonyme verwendet. Von seinem Begriffe des Mitleids schliesst nun Lessing weiter; das Trauerspiel soll so viel Mitleid (Tränen) erwecken als es immer kann; je mehr Mitleid, je mehr Weinen es erregt, desto besser ist es. Damit sind wir beim weinerlichen Lustspiel, in das Lessings Begriff von der Tragödie zusammenzuschrumpfen droht. Er sagt sich nun: „Wenn es also wahr ist, dass die ganze Kunst des tragischen Dichters auf die sichere Erregung und Dauer des einzigen Mitleidens geht, so sage ich nunmehr, die Bestimmung der Tragödie ist diese: sie soll unsre Fähigkeit, Mitleid zu fühlen, erweitern. Sie soll uns nicht bloss lehren, gegen diesen oder jenen Unglücklichen Mitleid zu fühlen, sondern sie soll uns so weit fühlbar machen, dass uns der Unglückliche zu allen Zeiten, und unter allen Gestalten, rühren und für sich einnehmen muss." (XVII, 66.) Und da nun nach Lessings Meinung, die er schon in der „Sara" vertritt, der mitleidigste Mensch der beste, der zu allen Arten der Grossmut aufgelegteste ist, so bessert das Trauerspiel, indem es die Fähigkeit, Mitleid zu fühlen erweitert. Damit tritt die Tragödie in den Dienst jener Bewegung, die, hauptsächlich von Shaftesbury ausgehend, den menschlichen Egoismus überwinden will, um an seiner Stelle das menschliche Handeln von altruistischen Grundsätzen bestimmen zu lassen. Daraus wird vielleicht am deutlichsten, dass das angenehme, ästhetische Mitleiden im Sinne der Mendelssohnschen Einfühlungstheorie sich nicht mit dem Lessingschen Begriff des tragischen Mitleids deckt, das den besten Menschen macht; denn dieses ist altruistisch und hat eine direkte Beziehung zum Mitmenschen, während jenes als blosser Genuss egoistisch oder zum mindesten etwas nur im Zuschauer sich Abspielendes ist. Das altruistische Mitleid kann nicht angenehm sein, obwohl es nicht weggewünscht wird; angenehm ist es zwar, wenn es nur als Affekt empfunden wird; dann verliert es aber seine eigentliche Bedeutung, die ihm gerade in den Augen Lessings seinen besondern Wert verleiht.

Lessings Mitleidsbegriff ist also in seinem Moralismus begründet. Dennoch führt er aber einen weiten Schritt über Gottsched hinaus, der die moralische Wirkung der Tragödie als Reinigung

von den dargestellten Leidenschaften verstand, die so zu erreichen ist, dass man in Zukunft die Leidenschaften, die den Helden unglücklich machen, vermeidet. Das Mitleid Lessings bessert aber unmittelbar, schon das blosse Fühlen des Mitleids zeugt von der Güte des Menschen. Indem die Tragödie diese Fähigkeit erweitert, veredelt sie den Menschen. So gelangt Lessing von der bloss lehrhaften zu einer ethisch-ästhetischen Auffassung des Trauerspiels.

Lessing hat im Mitleid eine Leidenschaft gefunden, die ästhetische und moralische Wirkung in sich vereinigt; bloss als Affekt gefühlt, also seiner Form nach, ist es nämlich ästhetisch angenehm, seinem Inhalte nach wirkt es aber unmittelbar veredelnd. Damit ist die Brücke geschlagen zwischen ästhetischer und sittlicher Wirkung der Tragödie, und man begreift, dass Lessing wegen dieser Eigenschaft des Mitleids seine Erweckung als einzige Absicht der wahren Tragödie darzutun versucht. Aus diesem Grunde will er zunächst auf recht spitzfindige Weise Schrecken und Bewunderung, die sonst noch als tragische Affekte genannt werden, als unentwikkeltes bezw. entbehrlich gewordenes Mitleid erledigen. Die weitere, vertiefte Diskussion ermöglicht ihm dann, den Schrecken zu den „zweiten Affekten" zu zählen und so als Konkurrenten für die eigentliche Absicht des Trauerspiels auszuschalten. Dasselbe kann er nicht für die Bewunderung tun, die tatsächlich eine Empfindung ist, die, wie das Mitleid, nur der Zuschauer fühlt. Diese bekämpft er nun, weil sie „untheatralisch" sei. Unser Mitleiden ist immer dem Leiden proportioniert. „Sieht man ihn sein Elend mit grosser Seele ertragen, so wird diese grosse Seele zwar unsere Bewunderung erwecken, aber die Bewunderung ist ein kalter Affekt, dessen untätiges Staunen jede wärmere Leidenschaft, so wie jede andere deutliche Vorstellung ausschliesset." (IX, 10.). Im Grunde aber bekämpft Lessing nicht die Bewunderung überhaupt, sondern nur „diejenigen grossen Eigenschaften...., die wir unter dem allgemeinen Namen Heroismus begreifen können, weil jede derselben mit Unempfindlichkeit verbunden ist und Unempfindlichkeit in den Gegenstand des Mitleids mein Mitleiden schwächt." Ein Held, der unglücklich ist, der aber über sein Unglück so erhaben ist, dass er stolz darauf wird, muss für den Zuschauer die schreckliche Seite

verlieren, und man möchte ihn eher beneiden als bedauern. Darum verlangt Lessing, dass der Dichter den Helden sein Leid fühlen lasse; dieser soll nur Grösse besitzen, damit er sein Leiden nicht auf unanständige Art trage. Dagegen ist für Mendelssohn die Grösse Selbstzweck: Der tragische Held soll sein Unglück vollkommen überschauen; aber während sich diesem gegenüber die übrigen Personen des Dramas und die Zuschauer kaum fassen können, soll er so ruhig bleiben wie gewöhnlich. In konsequenter Entwicklung seiner Lehre müsste Mendelssohn bei der Heiligentragödie landen, wie für Lessing vorübergehend das Rührstück das höchste war.

Bezeichnenderweise ist es der grössere moralische Wert des Mitleids, der Lessing dieses so starr festhalten lässt. Und in der Diskussion, ob Mitleid oder Bewunderung grössere moralische Wirkung tue, musste Mendelssohn den kürzern ziehen. Der Vorteil des Mitleids besteht nach Lessing, wie wir gehört haben, darin, dass es unmittelbar bessert; die Bewunderung aber bessert nur, wenn das als bewundernswert Dargestellte nachgeahmt wird. Zudem lehnt Lessing die Bewunderung ab, weil der Dichter es durch sie in der Hand habe, auch nur scheinbare Vollkommenheiten als nachahmenswert hinzustellen. Mendelssohn gibt das zu; zieht aber den umgekehrten Schluss: Wenn das Trauerspiel unserm Gefühl Handlungen als nachahmungswürdig erscheinen lassen kann, die wir mit der Vernunft für untugendhaft erkennen, so könne es eben nicht in erster Linie seine Aufgabe sein, unsere Sitten zu bessern. Lessing hat es leicht, darauf zu antworten: Wenn es erlaubt wäre, für untugendhafte Handlungen Bewunderung zu erregen, dann hätte Plato recht, die Dichter aus seiner Republik zu verbannen. — Das Mitleid ist gegen solche Gefahren gesichert; denn wenn der Dichter auch unser Mitleid für einen unwürdigen Gegenstand erweckt, indem er durch „falsche Vollkommenheiten die Einsicht verführt“, um das Herz zu gewinnen, so kann das nach Lessing nichts schaden; wenn nur das Mitleiden geübt wird. Die Fertigkeit im Bemitleiden kann nie zu gross werden, da ja der mitleidigste Mensch der beste Mensch ist.

Die weitere psychologische Zergliederung des Begriffs Mitleid zeigt dann allerdings, dass Lessing der Erkenntnis des wahren tra-

gischen Gefühls näher kommt, als die bisherigen Ausführungen vermuten lassen, in denen ich bewusst die moralische Qualität des Mitleids besonders hervorhob. Zunächst findet nun Lessing bei allem Mitleid die Idee des Verlusts, wozu sich dann die Idee des Guten gesellen muss. So kann das Mitleid nicht ohne grosse Vollkommenheit im Gegenstande des Mitleids sein, und grosse Vollkommenheit, sinnlich ausgedrückt, muss Bewunderung erwecken. Die grossen Vollkommenheiten sind aber im Trauerspiel mit grossen Unglücksfällen verbunden, die Schmerz erwecken. So erweckt die Tragödie also Bewunderung und Schmerz, das ist Mitleid. Damit hat er die sehr wichtige Bemerkung gemacht, dass mit dem tragischen Mitleid immer das Bewusstsein eines Wertes verbunden ist, wir dürfen hinzufügen, nicht eines materiellen, sondern eines Persönlichkeitswertes, dessen man sich durch das hinzukommende Leiden stärker bewusst wird. Darum nennt Lessing später das Mitleid eine süsse Qual. Nach dieser Deutung des tragischen Gefühls darf er mit Recht behaupten, dass die Bewunderung in der Tragödie kein besonderer Affekt sei; sie ist nur die eine Hälfte des Mitleids. Richtig ist die Bemerkung, dass der Gesamteindruck der Tragödie eine Mischung von Erhebung und Trauer ist; falsch ist es aber, wenn er den Grund dafür nur im Zusammenwirken von Vollkommenheit und Leiden sieht, eine Ansicht, die ihn dann zu falschen Schlüssen veranlasste.

Trotzdem Lessing als spezifische Wirkung der Tragödie die einheitliche Verbindung von Schmerz und Bewunderung bewiesen hat, so kann er doch nicht leugnen, dass letztere bisweilen für sich allein wirkt, und sehr feinfühlig erklärt er in solchen Fällen die Bewunderung als Ruhepunkt des Mitleidens. „Es gibt ein Tiefstes der Seele, wenn dieses aufgeregt ist, so kann sie nur noch gefoltert oder kalt gemacht werden“ [72]). Diese Beobachtung scheint Lessing in Bezug auf das Mitleid gemacht zu haben. Deshalb darf nach ihm das Trauerspiel kein Zusammenhang von Stellen sein, wo der Dichter „Vollkommenheiten und Unglücksfälle seines Helden in rührender Verbindung zeigt, das ist Tränen erweckt.“ (XVII, 80.) Diese Episoden sollen vielmehr über das ganze Stück verteilt sein, von andern unterbrochen, die nur von den Vollkommenheiten des Helden handeln, und hier hat dann „die Bewunderung nur als

Bewunderung statt". (XVII, 80.). Das sind die leeren Scenen, die zu neuem Mitleid vorbereiten sollen. Aber auch hier lässt Lessing (wieder verrät sich sein feines Gefühl) nicht die heroische Bewunderung Mendelssohns zu, da sie das später zu erweckende Mitleid im voraus vernichten würde. So tadelt Lessing Corneille, der in einer solchen leeren Scene seinen Polyeucte „eine Menge der schönsten Gasconaden von seiner Verachtung des Todes, von seiner Gleichgültigkeit gegen das Leben herschwatzen lässt;" denn so ist der Tod für ihn kein Unglück und kann infolgedessen nicht durch Zusammenwirken mit den Vollkommenheiten Mitleid erwekken. Für eine solche sittliche Fertigkeit, die hoch über allem Unglück steht, hat Lessing nur den Vergleich mit einem Seiltänzer übrig, dessen Kunst wir zwar bewundern, ohne uns aber für sie erwärmen zu können.

So fein diese Bemerkungen an sich sind, so zeigen sie doch auch, wie weit Lessing von der Erkenntnis wirklicher Tragik entfernt ist. Wir sehen diese in der Wirkung des Ganzen; sie liegt in der notwendigen Entwicklung eines Geschehens, durch die Werte vernichtet werden; Lessing aber sucht nur einzelne Stadien der Handlung als tragisch heraus, nämlich die Momente, in denen Vollkommenheit und Unglück des Helden zusammenwirken. Diese Erklärung ist zu weit, weil daraus folgt, dass jede Vernichtung eines Gutes tragisch ist, sofern Unglück und Vollkommenheit in irgendwelchen Zusammenhang stehen, wobei es nicht einmal nötig ist, dass die beiden Faktoren kausal verknüpft seien, z. B.: Wenn im „Kaufmann von London" Barnwell seinen alten Vetter ersticht, so „entsetzen sich die Zuschauer, ohne mitleidig zu sein, weil der gute Charakter des Alten gar nichts enthält, was den Grund zu diesem Unglück abgeben könnte. Sobald man ihn aber für seinen Mörder und Vetter noch zu Gott beten hört, verwandelt sich das Entsetzen in ein recht entzückendes Mitleiden, und zwar ganz natürlich, weil diese grossmütige Tat aus seinem Unglück fliesset, und ihren Grund in demselben hat." (XVII, 86.). Hier ist die Vollkommenheit nicht Ursache des Unglücks, sondern diese gibt Gelegenheit jene zu zeigen, und auch das ist tragisch, sofern dieses nur im Zusammenwirken von Unglück und Vollkommenheit besteht.

Während wir das Leiden eigentlich erst als Folge des Tragi-

schen sehen, so sieht Lessing dieses erst im Unglücke selber. Bei dieser Auffassung hört natürlich die Tragik mit der Erledigung des Einzelfalls auf zu wirken. So behauptet Mendelssohn bezeichnenderweise, dass das Mitleid mit dem Tode aufhöre. Lessing bestreitet zwar diese Behauptung seines Freundes, begründet aber seine eigene gegenteilige Meinung damit, dass das Sterben und das Totsein für die Grosszahl des Menschen ein Unglück sei. Diese Begründung hat natürlich mit dem Weiterwirken des wahren tragischen Konfliktes über den Tod des Helden hinaus nichts zu tun.

Für Lessing genügt es also, dass Vollkommenheiten und Unglück des Helden in einem richtigen Verhältnis stehen, damit die tragische Wirkung entstehe. Die ganze Aufgabe des tragischen Dichters droht dadurch zu einem Rechenexempel zu werden, das ermöglichen soll, das richtige Verhältnis von Tugend und Leiden zu finden. Denn ist die Vollkommenheit zu sehr ins Licht gehoben, so wird im Akkord Mitleid (= Bewunderung + Schmerz) der Schmerz verdunkelt und das Mitleid durch die blosse Bewunderung verdrängt; wird aber das Unglück zu gross, so wird die Bewunderung vom Schmerz überdeckt, und an Stelle des Mitleids entsteht Beklemmung. Je nach dem Verhältnis von Vollkommenheit und Unglück müsste demnach Lessing eine Stufenleiter des Tragischen annehmen, an deren einem Ende die Bewunderungstragödie und an dem andern Tragödien, wie etwa Gerstenbergs „Ugolino", von dem Lessing eine beklemmende Wirkung verspürt, stehen. Diese beiden Extreme lehnt er ab. Wo ist aber die Grenze zu ziehen? Da Lessing das Tragische nur von seiner Wirkung aus definiert, so bleibt sein Begriff davon sehr verschwommen. Vor allem fällt es ihm schwer, seinen Mitleidsbegriff gegenüber dem übrigen „Weinen" abzugrenzen. Dieses entsteht nach Lessing immer bei der Verbindung eines angenehmen Eindrucks mit einem unangenehmen. Wie wir sehen, gibt er für das Weinen dieselbe Erklärung wie für das tragische Mitleid. So wird für ihn schliesslich alles, was Tränen erregt, tragisch: auch von hier aus kommt also Lessing zum weinerlichen Lustspiel.

Lessing hatte jedenfalls seinen annähernd richtigen Begriff des tragischen Mitleids an Hand der antiken Tragödie gewonnen, deren Helden gegenüber man tatsächlich ein Gefühl hat, in dem

sich Bewunderung und Schmerz verbinden. Da er aber den richtigen Grund dafür nicht erkennen konnte, so musste ihm auch der Begriff selber unbestimmt werden und schliesslich wieder verloren gehen.

Mendelssohn scheint hingegen mit seiner Forderung des bewunderten Helden echter Tragik näher gekommen zu sein. Wenigstens scheint ein Ausspruch darauf hinzuweisen. „Gestehen Sie mir aber auch, dass sich die Kunst alsdann in ihrem vollen Lichte zeigt, wenn sie sich wagt, die feinsten Züge der Natur nachzuahmen, eine grosse Seele in ihrem hellsten Lichte vorzustellen, wenn sie einen Helden abbildet, der sich unter der Last der Drangsale mutig aufrichtet, sein Haupt bis in die Wolken erhebt, und die Donner unerschrocken um seine Füsse brüllen hört, die wir aus einer ästhetischen Illusion mit der grössten Angst sich um ihn haben zusammen ziehen sehen." (XIX, 62.). Lassen wir die ästhetische Illusion, die er nun einmal nicht entbehren kann, weg, und wir spüren etwas von „dem grossen gigantischen Schicksal, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt". Aber hier haben wir nicht nur Bewunderung, auch Schmerz schwingt mit. Sicher legt aber Mendelssohn zu viel Gewicht auf Stellen, wo, um mit Lessing zu sprechen, „die Bewunderung nur für sich statt hat". Nur so ist sein Vorwurf zu verstehen, „dass die grössten Dichter Griechenlands nie bewundernswürdige Charaktere auf die Bühne gebracht haben". (XIX, 51.). Daraus sehen wir, dass er eine andere Bewunderung verlangt, als wir sie vom Trauerspiel erwarten; denn diese zeigt die alte Tragödie zur Genüge, man denke nur an „Prometheus" oder „Antigone". Er begeht also den umgekehrten Fehler wie Lessing.

Beide, Mendelssohn wie Lessing, erkennen das Tragische als ein Mischgefühl; weil sie es aber objektiv nicht zureichend zu begründen vermögen, bleibt es etwas Vages. Ihrer verschiedenen Persönlichkeit gemäss legen sie dann das Hauptgewicht auf verschiedene Faktoren: Lessing auf das Rührende, womit er zum weinerlichen Lustspiel kommt, Mendelssohn mehr auf die mit Ehrfurcht gemischte Bewunderung, womit er in letzter Konsequenz zur Märtyrertragödie des 17. Jahrhunderts kommen müsste, die

zweifellos dem Wesen des Tragischen näher steht als das Lessingsche Rührstück.

Fassen wir die bisherigen Resultate zusammen! Die ästhetische Wirkung der Tragödie besteht in der Steigerung unserer Realität, die durch das Mitschwingen der dargestellten Leidenschaften in unserer Seele hervorgerufen wird. Sie ist aber nicht die Hauptsache; denn eine Dichtung kann sie hervorbringen und uns doch nicht befriedigen. Neben diesen „zweiten Affekten" muss noch eine besondere Leidenschaft erweckt werden und zwar nur im Zuschauer: das Mitleid, in dem sich ästethische und moralische Wirkung vereinigen. Auf dieser Leidenschaft beruht der eigentliche Zweck der Tragödie, die moralische Wirkung, die aber nicht in blosser Lehrhaftigkeit besteht, sondern in einer allgemeinen Veredlung des Menschen. Die Tragödie erweckt Mitleid, und da der mitleidigste Mensch der beste Mensch ist, bessert sie uns, indem sie uns im Bemitleiden übt. Die Katharsis besteht also in der Erziehung zu einer besondern Haltung der Seele, nicht in der Reinigung von den dargestellten Leidenschaften. Auf Grund der antiken Tragödie erklärt Lessing das tragische Gefühl richtig als eine Mischung von Schmerz und Bewunderung, ohne aber die objektive Grundlage dafür zu erkennen, weshalb sein Begriff vom Tragischen sehr unbestimmt bleibt. Jedenfalls lehnt er sehr entschieden die Bewunderung als selbständigen tragischen Affekt ab. Mehr noch als seine Einsicht stösst ihn sein Gefühl von der heroischen Tragödie ab. „Ich will, was ich wider die Bewunderung bisher, schlecht oder gut, gesagt habe, nicht gesagt haben, ich will alles wahr sein lassen, was Sie (Mendelssohn, als Verteidiger der Bewunderungstragödie) von ihr sagen. Sie ist dennoch aus dem Trauerspiel zu verbannen." (XVII, 74.).

Mit der entwickelten Theorie stimmen die nächsten dramatischen Pläne überein. Ein geplanter „Codrus" soll gerade den unnatürlichen Heroismus des gleichnamigen Stückes Cronegks verbessern, und auch „Kleonnis", in dem man die Vorstufe zum „Philotas" sehen kann, ist als Mitleidstragödie gedacht. Es handelt sich um das tragische Motiv, dass der Vater, der den Tod des einen Sohnes rächen will, dadurch auch noch den andern verliert. Mitleid wäre hier unbedingt die Hauptwirkung.

Überraschen muss hingegen Lessings „Philotas", der etwas mehr als ein Jahr nach dem Briefwechsel entstanden ist und doch so ziemlich allen Forderungen, die der Autor dort aufstellte, widerspricht. Es ist eine regelrechte heroische Tragödie; alle Charaktere, auch die der Nebenpersonen, sind so gezeichnet, als ob sie Bewunderung erwecken sollten. Jede Handlung fehlt, und so sieht das von Lessing „Trauerspiel" genannte Stück eher einer Studie über Heroismus und Patriotismus ähnlich. Im Mittelpunkt steht die Frage, ob sich der gefangene Königssohn töten dürfe, wenn er seinem Vater dadurch zum Siege verhelfen könne. So werden denn die Vorteile abgewogen, die Philotas durch den Tod seinem Volke verschaffen kann. Durch die Rechnung wird die Frage bejaht, Philotas betrügt den gegnerischen König, der ihn während der Gefangenschaft wie den eigenen Sohn behandelt hatte, kommt durch den Betrug in den Besitz eines Schwertes und tötet sich freudig. Die Wirkung ist die, dass man sich am Schlusse fragt, ob die Tat recht war oder nicht. Jedenfalls fehlt alles Mitleid; die Bewunderung, wenn überhaupt bei diesem knabenhaften, kopflosen Heroismus davon gesprochen werden darf, verdunkelt alles, da sogar die Nebenpersonen sich gegenseitig in der Grossmut übertrumpfen wollen. Natürlich kann das Lessing nicht entgangen sein; er, der Corneille tadelte, dass er seinen Polyeucte eine „Menge der schönsten Gasconaden von seiner Verachtung des Todes, von seiner Gleichgültigkeit gegen das Leben herschwatzen lässt", derselbe Lessing legt nun seinem Philotas Ähnliches in den Mund. „Worauf kommt es an? Aufs Sterben. Auf weiter nichts? — O fürwahr; der Mensch ist mächtiger, als er glaubt, der Mensch, der zu sterben weiss!" (II, 362.). „Sie bewundern einen Cato, einen Essex", schreibt Lessing an Mendelssohn, „mit einem Worte nichts als Beispiele einer unerschütterlichen Festigkeit, einer unerbittlichen Standhaftigkeit, eines nicht zu erschreckenden Mutes, einer heroischen Verachtung der Gefahr und des Todes." (XVII, 72.). Damit beschreibt er Menschen, die sich nicht für die Tragödie eignen, denn der Held muss sein Unglück empfinden, der Dichter muss es ihn recht fühlen lassen, sonst können auch wir nichts fühlen. Diese Grundsätze scheint Lessing im „Philotas" wieder vergessen zu haben.

Dass diese „Tragödie" nur ein Experiment ist, genügt wohl nicht, um die angedeuteten Widersprüche zu erklären; denn zur Prüfung einer Sache, deren Unrichtigkeit er vor kaum einem Jahre mit unwiderlegten Gründen bewiesen (Mendelssohn konnte ihm nur entgegenhalten, dass die Bewunderung auch etwas Schönes sei, was zu bestreiten natürlich Lessing nicht in den Sinn kam), einer Sache, von der er sagt, dass sie dennoch falsch sei, wenn auch alles, was zu ihrer Verwerfung gesagt worden, falsch und alles dafür Sprechende wahr sei, braucht man nicht erst noch ein Experiment anzustellen. Und wäre es ein Zugeständnis an Mendelssohn, so müsste es nur ein sehr vorübergehendes gewesen sein, denn zehn Jahre später finden wir Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie in dieser Beziehung wieder durchaus auf dem Boden des Briefwechsels. Wir müssten also einen Bruch in seiner Entwicklung annehmen, den wir gerade bei diesem klaren Kopfe nicht begreifen könnten.

Eine andere Erklärungsmöglichkeit liegt darin, dass der „Philotas" 1759 entstanden ist, also mitten in der Begeisterung des siebenjährigen Krieges. Sollte er von dieser inspiriert sein? Abgesehen davon, dass Lessing persönlich zu einer solchen Begeisterung sehr wenig Grund hatte, so hätte er ihr doch in einem Epos Ausdruck geben können, wohin der bewunderte Held nach seiner Regel gehört. (XVII, 68.). Zudem erregt seine unbestimmte Haltung während des Krieges in beiden Lagern Bedenken gegen ihn, sodass er schliesslich gegen sich selbst auf den Verdacht kommt, er sei entweder einer der „unpatriotischsten Menschen von der Welt oder ein grausamer Sophist". (XVII, 96.). Zum Überfluss haben wir noch die berüchtigten Briefzeugnisse aus jener Zeit, wonach das Lob eines guten Patrioten für ihn das letzte sei, wonach er geize. „Ich habe überhaupt von der Liebe des Vaterlandes (es tut mir leid, dass ich vielleicht meine Schande gestehen muss) keinen Begriff, und sie scheinet mir aufs höchste eine heroische Schwachheit, die ich recht gerne entbehre." (XVII, 158.). Dass also die damals allgemeine Kriegsbegeisterung stärker war als theoretische Erwägungen, ist auch nicht anzunehmen. Wir müssen demnach im „Philotas" neben formellen auch inhaltliche Widersprüche mit den sonstigen Ansichten Lessings feststellen. Sicher hat Les-

sing kein inneres Verhältnis zu dieser Dichtung, und man braucht nicht einmal anzunehmen, „Lessing suche sich hier mit dem Verstande einer Empfindung zu bemächtigen, die an ihn heran trat, der er aber innerlich fernstand“ [73]). Lessing hat sich kaum darum bemüht. Er macht einen Knaben zum Besitzer der „heroischen Schwachheit“, die sich nicht für Männer eignet, wodurch die Dichtung inhaltlich einen indirekt satirischen Ton erhält [74]). Freilich wird Philotas im Stücke selber von Männern bewundert, und Bewunderung fand er auch beim Publikum seiner Entstehungszeit; aber das sagt natürlich nichts für Lessings eigene Ansicht. Wenn dieser eine heroische Schwachheit zum Zentralproblem einer Bewunderungstragödie macht, so trifft er damit indirekt auch Mendelssohn, der im Briefwechsel das letzte Wort behalten hatte. Zum mindesten ist nicht zu bestreiten, dass der „Philotas“ inhaltlich nicht mit den sonstigen Meinungen Lessings übereinstimmt. Wäre diese Dichtung deshalb ernst zu nehmen, so würde er für eine „untugendhafte Handlung“ Bewunderung erwecken (nicht nur die Gesinnung ist schwach, sondern auch das Mittel zu Erreichung der daraus entsprungenen Absicht ist verwerflich), ein Fehler, für den Lessing Plato das Recht einräumte, die Dichter aus seiner Republik zu verbannen, und ein Fehler, für den er in der Dramaturgie dem Tragiker nur die Wahl lässt, ein Dummkopf oder ein Verbrecher zu sein. Jedenfalls fehlt auch jede moralische Wirkung in irgendwelcher Form, eine Forderung, die Lessing theoretisch nie preisgegeben hat.

Aus alledem glaube ich schliessen zu können, dass Lessing den „Philotas“ weder seiner Form noch seinem Inhalte nach ernst gemeint hat. Ist diese Auffassung richtig, so haben wir vom Briefwechsel 1756/57 bis zur Dramaturgie eine einheitliche Entwicklung, oder vielleicht spricht man besser von einer einheitlichen Einstellung. Hier objektiviert sich nun die Ablehnung der Bewunderungstragödie im Kampf gegen die Franzosen, wie sich die Verteidigung der moralischen Wirkung in einem engern Anschluss an Aristoteles kundgibt. Damit hängt zusammen, dass er nun neben dem Mitleid die Furcht als zweiten selbständigen tragischen Affekt gelten lässt. Mit seiner nun ernsthafter gewordenen Auffassung der Kunst hängt es vielleicht zusammen, dass Lessing in der Drama-

turgie die ästhetische Wirkung nur hie und da berührt, während sein Hauptinteresse der Katharsis gehört.

Der Kampf gegen die französische Tragödie kann uns hier nicht beschäftigen, da es sich dabei fast ausschliesslich um Fragen der äussern Form handelt. Kleinigkeiten werden hier oft mit einem solchen Aufwand von Kraft bekämpft, dass wir bisweilen an der reinen Objektivität der Angriffe Lessings zweifeln müssen, seine Wahrheitsliebe nicht ohne Streitsucht, seine Kritik nicht ohne Neid erscheint. So sehr diese ganze Einstellung psychologisch begreiflich ist, so sehr seine Angriffe sachlich auch berechtigt sind, bleibt doch die Form dieser Kritik eine der unsympathischsten Seiten im ganzen Leben Lessings. In der Dramaturgie erreicht jene unerquickliche Polemik ihren Höhepunkt, die ihn schon zehn Jahre früher so sehr blendete, dass er in der Übertragung des „Philotas" in Verse durch Gleim das Muster einer edlen tragischen Sprache sah, frei von Schwulst und ohne die zierlichen kleinen Redensarten, die, seinem Bedünken nach, das ganze Verdienst der französischen tragischen Poesie seien. Wenn deshalb der einzige bleibende Wert in Lessings Theorie und Kritik tatsächlich, wie man noch häufig lesen kann, in der Befreiung vom französischen Regelzwange bestände, so könnte man die Dramaturgie füglich ungelesen lassen! — Uns genüge die Feststellung, dass Lessing hier die Bewunderungstragödie konsequent ablehnt.

Der auffallendste Unterschied zwischen dem Briefwechsel über die Tragödie und der Hamburgischen Dramaturgie ist zunächst die vollständige Kapitulation vor Aristoteles, nicht vor seiner Autorität, wohl aber vor seinen Gründen. Dieser hat nach Lessing das Wesen der Tragödie so erfasst, „dass sie sich von der Richtschnur des Aristoteles keinen Schritt entfernen kann, ohne sich ebenso weit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen". (X, 214.). Sich seiner Kühnheit vollkommen bewusst („und sollte ich in diesen erleuchteten Zeiten auch darüber ausgelacht werden!"), erklärt er, dass er die Poetik des Aristoteles für ein „ebenso unfehlbares Werk halte, als die Elemente des Euklids nur immer sind". (X, 214.). Dieser Absolutheit scheint es zu widersprechen, wenn er es jedem anheim stellt, seinen eigenen Geschmack zu haben. Dieses individualistische Zugeständnis schränkt er aber

wieder ein, wenn er davor warnt, den Gründen, die den eigenen Geschmack rechtfertigen, Allgemeinheit zu erteilen, und dann den Satz aufstellt: „Der wahre Kunstrichter folgert keine Regeln aus seinem Geschmacke, sondern hat seinen Geschmack nach den Regeln gebildet, welche die Natur der Sache erfordert." (IX, 161.). Das muss Aristoteles offenbar getan haben, weshalb seine Regeln undurchbrüchlich sind. Das Genie kann zwar „mit den kleinen mechanischen Regeln machen, was es will", aber die Hauptregeln muss es befolgen, nicht weil es sie kennt, sondern weil sie in ihm von selber wirken. Dies bleibt sich aber faktisch gleich: Lessing glaubt an objektive Regeln in der Dichtkunst; daher seine völlige Verkennnung der französichen und seine zum mindesten unbestimmte Einstellung zur englischen Tragödie. Frei schaffen heisst eben für Lessings Genie, den objektiven Regeln gemäss schaffen, wie frei handeln, den moralischen Gesetzen gehorchen. Je tiefer diese Gedanken Lessings Welt durchdringen, desto starrer wird auch seine Ästhetik. Deshalb konnte schon Hamann den Verfassern der „Briefe, die neueste Literatur betreffend" Mangel an Achtung vor dem Originale vorwerfen, dem ein „mathematischer Lehrer des ästhetischen Durchschnitts" entgegentreten will [75]). Diese Neigung Lessings zu absoluten Masstäben dürfte seinen unbedingten Anschluss an Aristoteles begreiflich machen.

Die moralische Wirkung der Tragödie nimmt nun Lessing als selbstverständlich an. „Bessern sollen uns alle Gattungen der Poesie: Es ist kläglich, wenn man dies erst beweisen muss, und kläglicher ist es, wenn es Dichter gibt, die fest daran zweifeln". (X, 114.). Und zwar kommt er zunächst zu einer engern Auffassung der Besserung, welche die Dichtung bewirken soll; es ist nicht mehr jene unmittelbare, allgemeine Veredlung des Briefwechsels. Die Tragödie „hat die Absicht, uns zu unterrichten, was wir zu tun oder zu lassen haben; die Absicht, uns mit den eigentlichen Merkmalen des Guten und Bösen, des Anständigen und Lächerlichen bekannt zu machen". (IX, 327.). Zwar erscheint es ihm nicht notwendig, die Fabel so einzurichten, dass sie zur Erläuterung und Bestätigung einer grossen moralischen Wahrheit diene (obwohl es kein Fehler ist, es zu tun), denn die Tragödie kann ohnedies bessernd wirken. Vor allem aber dürfen bloss glänzende Charaktere

nicht sympathisch geschildert werden, denn das hiesse dem Laster eine falsche Folie unterlegen, um Mitleid zu erwecken, wo keines am Platze ist. Hier treffen wir also eine engere Fassung des Begriffs Mitleid, aus einer strengern moralischen Einstellung: Im Briefwechsel sollte bloss Mitleid erweckt werden, gleichviel auf welche Weise, da es immer bessernd sei; jetzt soll nur noch für wirkliche Vollkommenheiten Mitleid erweckt werden. Wo keine unmittelbare Nacheiferung oder Abschreckung für uns statt hat, sollen zum mindesten unsere Begehrungs- und Verabscheuungskräfte geübt und die Dinge in ein rechtes Licht gerückt werden, „damit uns kein falscher Tag verführt, was wir begehren sollten zu verabscheuen und was wir verabscheuen sollten zu begehren". (IX, 326.). Diese strengere, sittliche Einstellung erhebt Lessing über jene schwächliche Moral des alles verstehen und alles verzeihen Wollens, die ihn zum weinerlichen Lustspiel geführt hatte. Vielleicht waren es gerade die Konsequenzen dieser Moral im beginnenden Sturm und Drang, der alles, und besonders das Inkorrekte, entschuldigen wollte, denen gegenüber Lessing sich schärfer in seine „moralische Zwingburg" verschanzte.[76]) Neben diesem inneren Grund für die Verschärfung von Lessings Forderung nach moralischer Tendenz der Dichtung, die oft Gottsched nichts nachgibt, scheint mir noch ein äusserer vorzuliegen. Nicht zu vergessen ist nämlich den vielen schroffen und einseitigen Formulierungen in der Dramaturgie gegenüber, dass Lessing hier vor allem Schriftsteller ist, nicht nur wissenschaftlicher Kritiker. Er will auf das ganze Volk wirken, weshalb er gewisse Tendenzen schärfer unterstreicht, als es in den Briefen an die Freunde geschah, die ihn wegen der gleichgerichteten Interessen leichter verstanden. Überhaupt muss man bei Beurteilung der Dramaturgie und vielleicht noch anderer Schriften Lessings oft mit Journalistik rechnen. Das berücksichtigt, erscheint auch die Polemik gegen die Franzosen in etwas milderm Lichte.

Eine weitere Abweichung gegenüber dem Briefwechsel ist, dass Lessing in der Dramaturgie die Furcht als selbständigen tragischen Affekt neben das Mitleid treten lässt, während er sie dort aus der aristotelischen Definition ausgeschieden hatte mit der Begründung, die Furcht sei weiter nichts als eine „reflektierte Idee";

denn nur insofern erwecke die Tragödie Furcht, als alles das unsere Furcht errege, was, wenn wir es an andern sehen, unser Mitleid erwecke. Das Trauerspiel errege unmittelbar nur Mitleid, aber die Reflexion, dass dasselbe Unglück auch uns begegnen könne, erwecke dann auch unsere Furcht. Nach Lessing würde Aristoteles bloss gesagt haben: „Das Trauerspiel soll unsere Leidenschaften durch das Mitleiden reinigen, wenn er nicht zugleich auch das Mittel hätte angeben wollen, wie diese Reinigung durch das Mitleiden möglich werde; und dieserwegen setzte er noch die Furcht hinzu, welche er für dieses Mittel hielt." (XVII, 98.). So unklar diese ganze Stelle ist, sehen wir doch soviel, dass Lessing die Furcht als etwas Ausserästhetisches ablehnen möchte. Es kommt ihm darauf an, wie die Handlung des Trauerspiels unmittelbar auf den Zuschauer wirkt und nicht auf die Gedanken, die sich dieser während des tragischen Geschehens macht. Die Furcht erscheint ihm als etwas in die Welt der Dichtung Hineingetragenes, weshalb er sie ablehnt.

Dieser bewusste Gegensatz zu Aristoteles scheint Lessing aber schon während des Briefwechsels beunruhigt zu haben, sonst wäre der Widerspruch in seinem Briefe vom 2. April 1757 zwischen dem, was er zu Seite 18 und dem, was er zu Seite 25 der Nicolaischen „Abhandlung über das Trauerspiel" bemerkt, undenkbar. Zuerst lehnt er da die Furcht als tragischen Affekt ganz bestimmt ab, dann gibt er sie zu und benützt sie gerade, um einen spitzfindigen Beweis darauf aufzubauen.

In der Hamburgischen Dramaturgie herrscht nun völlige Übereinstimmung zwischen ihm und Aristoteles. Hier nimmt Lessing die Wechselbeziehung zwischen Mitleid und Furcht wieder auf und findet für die letztere eine neue Deutung. Es ist weder das Mittel der Reinigung, noch bloss mitleidige Furcht im Sinne Mendelssohns, sondern die Furcht für uns selber. „Es ist die Furcht, dass die Unglücksfälle, die wir über diese verhängt sehen, uns selbst treffen können. Mit einem Wort: Die Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid." (X, 102.). Das scheint auf den ersten Blick dasselbe wie im Briefwechsel, aber nur auf den ersten Blick. Dort erschien die Furcht als Folge der Reflexion, hier erscheint sie als unmittelbare Wirkung dadurch hervorgerufen, dass der Dichter

eine grässliche Tat nicht nur auf historische Glaubwürdigkeit gründet, sondern sie als eine Kette von Ursachen und Wirkungen darstellt, sodass „uns nichts dabei befremdet, als die unmerkliche Annäherung eines Zieles, von dem unsere Vorstellungen zurückbeben, und an dem wir uns endlich, voll des innigsten Mitleides gegen die, welche ein falscher Strom dahinreisset, und voll Schrekken über das Bewusstsein befinden, auch uns könne ein ähnlicher Strom dahinreissen, Dinge zu begehen, die wir bei kaltem Geblüte, noch so weit von uns entfernt zu sein glauben". (IX, 317.). Wir sehen so im fremden Schicksal, insofern es allgemeines Menschenlos ist, unser eigenes, und darauf beruht die Furcht.

Der Unterschied gegenüber seiner frühern Ansicht von der tragischen Furcht zeigt sich darin, dass Lessing jetzt Mitleid und Furcht nicht unbedingt als unauflöslich verbundene Begriffe nimmt. Er gibt nun zu, dass wir blosses Mitleid, ohne dass es mit Furcht verbunden ist, empfinden können, dann nämlich, wenn wir einen Menschen in einem Leide sehen, das uns selber nie zustossen kann. Dieses Mitleid ist aber nicht das reinigende, tragische Gefühl, sondern, wie es Aristoteles nennt, Philanthropie, das allgemeine Mitgefühl, das wir mit jedem leidenden Menschen haben, auch mit dem grössten Bösewicht. Erst das Hinzutreten der Furcht macht aber das Mitleid zum tragischen Affekt.

Lessings Ausführungen über die Philanthropie zeigen gerade den innern Sinn für die Hereinziehung der Furcht in die Definition der tragischen Wirkung. Zwar ist die Erklärung falsch, dass erst das Hinzukommen der Furcht für uns selber das Mitleid zum Affekt mache, denn sobald wirkliche Furcht für uns entsteht, müsste diese das Mitleid überschatten; es käme etwas ausserhalb der Kunst liegendes in sie hinein und würde die Illusion stören; zudem ist das auch psychologisch falsch, wie Mendelssohn es schon bemerkte. „... in der Hitze des Affekts folgen wir dem Verlangen unserer Einbildungskraft, vergessen, wer, was, wo wir sind, was für Angelegenheiten wir haben und was für Begegnisse u n s angenehm oder unangenehm sein dürften." (XIX, 283.). Ich glaube, so viel psychologischen Scharfsinn dürfen wir auch Lessing zutrauen. Er kann deshalb die Wechselbeziehung zwischen Mitleid und Furcht nicht als äussere Vergleichung unserer Person und der des Leiden-

den unter dem Gesichtspunkt der drohenden Gefahr gemeint haben. Das wäre eben die „reflektierte Furcht", die er schon Nicolai gegenüber als über den Rahmen der Tragödie hinausgehend abgelehnt hatte. Die Furcht bezieht sich auf die reale Person des Zuschauers nur insofern, als er sich innerlich mit dem Helden identifiziert. Damit das möglich ist, muss eine enge Beziehung zwischen dem Vorgestellten und dem Zuschauer bestehen; dieser soll ein inneres Verhältnis zu der dargestellten Handlung haben, wenn überhaupt die Substitution möglich werden soll. Das ist am ehesten der Fall, wenn der Dichter den Helden „mit uns vom gleichen Schrot und Korne schildert". Ich glaube also nicht, dass Lessing an eine bewusste Furcht des Zuschauers denkt, die das Mitleid beeinträchtigen würde, sondern sie ist einfach unbewusste Voraussetzung für die Entstehung des Mitleids: Der Zuschauer soll im Helden einfach den Menschen erkennen, dessen Leid auch sein Leid und dessen Glück auch sein Glück ist. So wird aus der Tatsache des blossen Menschseins von Held und Zuschauer vom Trauerspiel Mitleid und zugleich Furcht ausgehen. Damit ist die Auffassung des Tragischen mit den übrigen Anschauungen Lessings verbunden, während die Annahme der Furcht nur in Beziehung auf das eigene liebe Ich ein egoistisches Prinzip hereinbrächte, das sonst Lessing völlig fremd ist.

Diese Theorie musste Lessing zum bürgerlichen Trauerspiele führen, da für dieses am meisten zutrifft, dass es Menschen darstellt, die mit dem Zuschauer von gleichem „Schrot und Korn" sind. Hierin liegt vielleicht auch der tiefste Grund für seine Ablehnung der Bewunderungstragödie; denn Menschen, die wir bewundern, stehen gewöhnlich über uns, und wir können nicht dasselbe innere Verhältnis zu ihnen haben, wie zu solchen, die ungefähr in den gleichen Verhältnissen leben. Es ist der umgekehrte Fall wie beim Bösewicht, den wir zu sehr unter uns glauben, um eine innere Beziehung zu ihm zu fühlen. „Das Unglück derjenigen, deren Umstände uns am nächsten kommen, muss natürlich am tiefsten in unsere Seele dringen." (IX, 239.)

Natürlich gelten alle diese Überlegungen nur für eine rein menschlich begründete Auffassung des Tragischen, bei dem alles, was unser Mitleid und unsere Furcht erregt, als tragisch empfun-

den wird; denn für den wirklichen tragischen Konflikt spielen die Individuen, die von ihm zerrissen werden, keine Rolle; mögen es Könige oder Bettler sein, immer werden wir ihn gleich empfinden, nur wird es in höhern Kreisen sich auch um grössere Probleme handeln, wo die Tragik auch schroffer zu Tage tritt. Nur darum sind hochgestellte Personen gewöhnlich die Helden der grossen Tragödie. Umgekehrt ist mit den niedrigen Helden auch die geistige Verbürgerlichung der Tragik verbunden, was immerhin nicht heissen will, dass im Bürgertum keine Tragik möglich sei. Sicher ist aber das Tragische hier seltener, weil es hier weniger Pflichten und damit weniger Konflikte gibt.

Auch der Begriff des Mitleids scheint sich seit dem Briefwechsel über die Tragödie geändert zu haben. Damals bestand ein Gegensatz zwischen Lessing und Mendelssohn. Dieser verstand darunter das Mitfühlen aller Leidenschaften, die der Held durchmacht, während Lessing diese, ihnen keinen hohen Wert beimessend, als zweite Affekte bezeichnete, als ästhetische Wirkung der Tragödie, der er als Hauptabsicht das moralische Mitleid gegenüberstellte, eine Mischung von Bewunderung und Schmerz, die der Zuschauer allein empfindet. Damit hatte Lessing wenigstens versucht, für die Tragödie eine spezielle Wirkung festzuhalten, während Mendelssohn mit seiner Definition des tragischen Mitleids einfach die allgemeine Wirkung der Kunst überhaupt bezeichnete.

In der Dramaturgie führt nun Lessing zustimmend einen langen Abschnitt aus den „Briefen über die Empfindungen" an, der die Ansicht wiedergibt, die Mendelssohn im Briefwechsel vertrat. „Mit der Elektra, die über der Urne ihres Bruders weinet, empfinden wir ein mitleidiges Trauern, denn sie hält das Unglück für geschehen und bejammert ihren gehabten Verlust. Was wir bei den Schmerzen des Philoktets fühlen, ist gleichfalls Mitleiden, aber von einer andern Natur; denn die Qual, die dieser Tugendhafte auszustehen hat, ist gegenwärtig, und überfällt ihn vor unsern Augen. Wenn aber Oedip sich entsetzt, indem das grosse Geheimnis sich plötzlich entwickelt, — wenn die tugendhafte Desdemona sich fürchtet, da sie ihren sonst zärtlichen Othello so drohend mit ihr reden höret: was empfinden wir da? Immer noch Mitleiden!

Aber mitleidiges Entsetzen, mitleidige Furcht, mitleidiges Schrekken. — Warum sollten also nicht auch Furcht, Schrecken, Zorn, Eifersucht, Rachbegier, und überhaupt alle Arten von unangenehmen Empfindungen, sogar den Neid nicht ausgenommen, aus Mitleiden entstehen können?" (X, 100/01.). Diese Gedanken, die er im Briefwechsel, wo er einzig das Mitleid, das der Zuschauer allein empfindet, als wirklich tragische Leidenschaft gelten lässt, so sehr bekämpfte, findet nun Lessing so richtig, so klar, so einleuchtend, dass uns dünkt, ein jeder hätte sie haben können und haben müssen. Entsprechend scheint er nun auch das Mitleid in der aristotelischen Definition deuten zu wollen, womit er aber das Verdienst Mendelssohns nicht schmälern will; „aber was er (Mendelssohn) so vortrefflich auseinandergesetzt hat, das kann doch Aristoteles im Ganzen ungefähr empfunden haben: wenigstens ist es unleugbar, dass Aristoteles entweder muss geglaubt haben, die Tragödie könne und solle nichts als das eigentliche Mitleid, nichts als die Unlust über das gegenwärtige Übel eines andern erwecken, welches ihm schwerlich zuzutrauen, oder er hat alle Leidenschaften überhaupt, die uns von einem andern mitgeteilt werden, unter dem Worte Mitleid begriffen". (X, 101/62.). Lessing scheint also völlig bekehrt zu sein. Bei näherm Zusehen ist aber die Zustimmung zu Mendelssohn doch nicht so bedingungslos; denn dieser fasst das Mitleid als die allgemeine Einfühlung in die Leidenschaften des Helden und kann in diesem Sinne auch dessen Zorn, dessen Eifersucht, dessen Rachbegier, ja dessen Neid nachempfinden. Demnach kann auch der Bösewicht Mitleid erwecken. „Seht jene Menge", sagt der Verfasser der Briefe über die Empfindungen, „die sich um einen Verurteilten in dichte Haufen dränget. Sie haben alle Greuel vernommen, die der Lasterhafte begangen; sie haben seinen Wandel, und vielleicht ihn selbst verabscheuet. — Sein Urteil ist gesprochen; sein Henker naht sich ihm: ein Augenblick wird sein Schicksal entscheiden. Wie sehnlich wünschen jetzt aller Herzen, dass ihm verziehen würde!" (X, 109.). Also nicht nur jenes ästhetische, auch dieses ethische Mitleid gesteht Mendelssohn dem Bösewichte zu und lässt es in der Liebe zum Mitmenschen begründet sein, die nie gänzlich ausgerottet werden kann. Lessing gibt nun zwar diese allgemeine Menschenliebe, die wir unter kei-

nen Umständen ganz verlieren können, auch zu und nennt sie, wie wir oben gehört haben, mit Aristoteles Philanthropie; aber diese genügt nicht um das tragische Mitleid entstehen zu lassen. Sie spielt überhaupt nur im Leben eine Rolle, wo wir die Zusammenhänge nicht übersehen und nach der Lehre von der besten Welt doch eine gewisse Notwendigkeit für die Taten eines jeden Bösewichts annehmen müssen, obwohl wir die Tat selbst verabscheuen. Wenn aber in der Dichtung ein Bösewicht auftritt, so ist er nicht im „geringsten" unseres Mitleids würdig, da wir hier alles bis ins kleinste übersehen, und er also nicht aus einem uns verborgenen Zusammenhang entschuldigt werden kann. Deshalb Lessings scharfe Ablehnung von Weisses „Richard III." (und damit von Shakespeares gleichbetiteltem Stück). „Er ist so ein abscheulicher Kerl, so ein eingefleischter Teufel, in dem wir so völlig keinen einzigen ähnlichen Zug mit uns selbst finden, dass ich glaube, wir können ihn vor unsern Augen den Martern der Hölle übergeben sehen, ohne das geringste für ihn zu empfinden." (X, 118/19.). Dieser Ausspruch steht also durchaus nicht im Widerspruch damit, dass Lessing sagt, die Liebe zum Mitmenschen könne unter keinen Umständen ganz verloren gehen, wenn wir eben das eine auf das Leben, das andere auf die Dichtung beziehen. Jene Zustimmung zu Mendelssohn kann sich deshalb nur auf die ästhetische Wirkung der Leidenschaften beziehen. Und diese gesteht Lessing tatsächlich auch einem „Richard III." zu, denn „wenn Richard schon keine Tragödie wäre, so bleibt er doch ein dramatisches Gedicht; wenn ihm schon die Schönheiten der Tragödie mangelten, so könnte er doch sonst Schönheiten haben" (X, 121.). Und er gesteht ihm sehr viele solcher zu, besonders Schönheiten der äussern Form; dann auch die ästhetische Wirkung. „Richard ist ein abscheulicher Bösewicht, aber auch die Beschäftigung unseres Abscheues ist nicht ganz ohne Vergnügen." Und doch schliesst er, dass ein Dichter viel getan und doch nichts „vertan" haben könne. Es ist nicht genug, dass ein Werk Wirkungen hervorbringt, sondern es muss diejenigen erzeugen, die ihm vermöge seiner Gattung besonders zukommen. Und der Tragödie kommt eben das Mitleid im engern Sinne, das ethische, reinigende Mitleid zu, denn dieses allein fehlt „Richard III.", um eine echte



Tragödie zu sein. Damit sehen wir Lessing wieder auf dem Standpunkt des Briefwechsels, und nur die Tatsache, dass er das gleiche Wort für verschiedene Begriffe verwendet, erschwert das Verständnis: Er braucht nämlich Mitleid das eine Mal zur Bezeichnung der ästhetischen Wirkung, in diesem Falle mit Mendelssohn zusammentreffend, das andere Mal verwendet er es im ethischen Sinne, hier das von ihm als Hauptzweck der Tragödie Angenommene bezeichnend. Ohne auf diese Ungenauigkeit der Terminologie zu achten, müssten wir in den Stücken 74 bis 79 der Hamburgischen Dramaturgie eine Menge der unglaublichsten Widersprüche annehmen.

Das ästhetische Mitleid gehört in gewissem Sinne zu aller Kunst, während das ethische Mitleid nach Lessing das besondere Merkmal der wahren Tragödie ist. Dieses allein ist es auch, das neben der Furcht gereinigt wird.

Obwohl die Tragödie noch andere erregen kann, so reinigt sie nur zwei Leidenschaften: Mitleid und Furcht. Unter Furcht versteht er zwar nicht nur die Unlust über ein bevorstehendes eigenes Übel, sondern auch die über ein gegenwärtiges oder vergangenes; ebenso unter Mitleid nicht nur die Unlust über das gegenwärtige Unglück eines andern, sondern überhaupt alle philantropischen Empfindungen. „In diesem ganzen Umfange soll das Mitleid und die Furcht, welche die Tragödie erweckt, unser Mitleid und unsere Furcht reinigen; aber auch nur diese und keine andern Leidenschaften." (X, 113.). Er lehnt es entschieden ab, dass unser Zorn, unsere Neugierde, unser Neid, unser Ehrgeiz, unser Hass, unsere Liebe gereinigt werden könne, alles Leidenschaften, die nur zum ästhetischen Mitleid gehören. Bei dieser Gelegenheit trennt Lessing wieder scharf, wie im Briefwechsel, zwischen den Affekten, die nur die handelnden Personen fühlen und wir bloss mitempfinden, und Mitleid und Furcht, die der Zuschauer allein fühlt. Nur ein Stück kann es geben, in dem diese beiden zusammenfallen; aber dieses existiert noch nicht. Es wäre ein Stück, „in welchem die bemitleidete Person durch ein übelverstandenes Mitleid oder durch übelverstandene Furcht ins Unglück stürzte". (X, 115.).

Die merkwürdige Ansicht über die Katharsis von Mitleid und

Furcht mag mit Lessings eigenen Worten wiedergegeben werden. „Da nämlich, es kurz zu sagen, diese Reinigung in nichts anders beruhet, als in der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten, bei jeder Tugend aber, nach unserm Philosophen, sich diesseits und jenseits ein Extremum findet, zwischen welchem sie inne stehet: so muss die Tragödie, wenn sie unser Mitleid in Tugend verwandeln soll, uns von beiden Extremis des Mitleids zu reinigen vermögend sein; welches auch von der Furcht zu verstehen. Das tragische Mitleid muss nicht allein, in Ansehung des Mitleids, die Seele desjenigen reinigen, welcher zu viel Mitleid fühlet, sondern auch desjenigen, welcher zu wenig empfindet." (X, 117.). Dasselbe gilt auch von der Furcht. Damit modifiziert Lessing im Grunde nur jene Theorie des Briefwechsels, die in den Sätzen gipfelte, dass die Tragödie die Fähigkeit Mitleid zu fühlen erweitern solle, und dass der mitleidigste Mensch der beste Mensch sei. Die strengere moralische Einstellung, zu der sich Lessing durchgerungen hat, mag ihn zur Einschränkung der genannten Sätze bewogen haben. Es kommt ihm nun nicht mehr auf das blosse Mitleidfühlen an, in dem jene Zeit schwelgte, ganz abgesehen vom Gegenstande desselben, sondern die Seele soll gleichsam auf die richtige Temperatur abgestimmt werden. Das war moralisch sicher ein Fortschritt, ästhetisch aber vielleicht ein Rückschritt, denn viele Stoffe, die auf der frühern Stufe noch möglich waren, werden jetzt vom Drama ausgeschlossen. Dem Dichter werden engere Schranken gesetzt.

Und doch ist das Gleichgewicht der Leidenschaften, das Lessing hier anstrebt, der Ausdruck seiner Persönlichkeit, und von hier aus kommt er dann zu seiner höchsten Deutung der Tragödie; denn diese Einstellung auf das richtige Mittelmass als einziges Ziel des Trauerspiels wäre doch etwas zu beschränkt subjektiv gewesen und wurde von Lessing noch überwunden: Die Tragödie soll nicht nur die Harmonie der Kräfte im Menschen bewirken, sondern dieser soll durch sie im Glauben an die allgemeine Harmonie der Welt bestärkt werden.

Bevor ich aber an die Darstellung dieser letzten Gedanken Lessings über das Trauerspiel gehe, habe ich noch seine Ansichten über die tragische Fabel zu besprechen.

3. Fabel und Charaktere in der Tragödie.

Schätzen die übrigen Aufklärer das Drama hauptsächlich, weil damit die grösste moralische Wirkung erzielt werden kann, so kommt bei Lessing noch hinzu, dass es ihm auch seinem Wesen nach als höchste Dichtungsgattung erscheint, ja es ist ihm die einzige reine Poesie. Zu diesem Schlusse kommt er aus der Betrachtung des Verhältnisses von Stoff und Ausdrucksmittel. Die höchste Form der Poesie ist für ihn nämlich diejenige, „welche die willkürlichen Zeichen gänzlich zu natürlichen Zeichen macht. Das ist aber die dramatische; denn hier hören die Worte auf willkürliche Zeichen zu sein, und werden natürliche Zeichen willkürlicher Dinge". (XVII, 291.). So wendet sich sein Hauptinteresse auch aus diesem Grunde dem Drama zu.

Mit feinem Gefühl erkennt er das Wesen des dramatischen Stoffes. Das zeigt sich z. B. darin, dass er „aus den Bedürfnissen der Kunst" von der Aufführung christlicher Stücke abrät. Das Drama soll Leidenschaften, Bewegungen darstellen, indem es die Gegensätze gestaltet, die aus der Entfaltung der Einzelcharaktere entspringen. Dieser notwendigen Dynamik widerspricht aber „die stille Gelassenheit, die unveränderliche Sanftmut" des Christentums, sodass der Charakter des wahren Christen „untheatralisch" ist. Für die Erkenntnis des Wesens des dramatischen Stoffes spricht auch sein Hinweis darauf, dass der Held der Tragödie nicht in derselben Weise leide wie der Held des Epos. Dort liegt der Grund des Leidens im Charakter der Person, und der Wille ist das treibende Moment, während hier das Unglück des Helden eine Folge „des Verhängnisses oder Zufalls" ist. Damit erkennt Lessing das Wesen des dramatischen Helden als willensbetont, dem gegenüber der epische Held sich mehr vom Geschehen treiben und tragen lässt. (XVII, 87.).

Wo es sich, wie hier, um scharfsinnige Abgrenzungen innerhalb eines gegebenen Stoffes handelt, da ist Lessing unübertrefflich und eilt seiner Zeit voran; wo aber sein Urteil von weltanschaulichen Voraussetzungen ausgeht, da zeigt sich auch bei ihm die Zeitbedingtheit. Richtig vermag er so den epischen vom dramatischen Stoffe abzugrenzen, unzureichend aber ist die Ausscheidung

der tragischen Fabel innerhalb des dramatischen Stoffkreises. Darauf ist es beispielsweise zurückzuführen, dass Lessing mehrere Male bemerkt, es sei gleichgültig, ob die Tragödie einen glücklichen oder unglücklichen Ausgang habe, während doch nach unserm Gefühl der glückliche Ausgang die tragische Wirkung zum grössten Teil aufhebt, weil sich darin eine Lösungsmöglichkeit des Konflikts zeigt. Wegen dieser Unfähigkeit das Tragische objektiv zu bestimmen, bleiben oft seine Bemerkungen über die tragische Fabel an der Oberfläche, und oft vermag er auch für sehr feine Beobachtungen den wahren Grund nicht zu finden.

Lessings Definition des Tragischen geht von der Wirkung aus. Alles Geschehen, das seiner Natur nach dramatisch ist und Mitleid erweckt, kann Stoff einer Tragödie werden. Den Begriff der Handlung hat er verinnerlicht; er sieht nicht, wie viele seiner Zeitgenossen, nur da Handlung, wo Körper tätig sind in der Weise, „dass sie eine gewisse Veränderung des Raumes erfordern", und macht sich über Leute lustig, die in einem Trauerspiel nur Handlung sehen, „wo der Liebhaber zu Füssen fällt, die Prinzessin ohnmächtig wird, die Helden sich balgen" (VII, 435); für ihn ist auch der innere Kampf der Gefühle Handlung und sogar „jede Folge von verschiedenen Gedanken, wo eine die andere aufhebt". Vor allem soll nun die tragische Handlung in einer Darstellung von Leidenschaften bestehen, die dem Helden Leiden bereiten; das Hauptmerkmal der tragischen Fabel ist also die Zeichnung leidender Menschen. Als Leiden versteht er nun merkwürdigerweise — hat er doch den Wert bloss innerer Handlung für das Drama anerkannt — nur äusserliches, körperliches wie Tod, Wunden, Martern und dergleichen. (IX, 343.). Nun erwecken aber solche Unglücke nicht unter allen Umständen unser Mitleid, weshalb sich für den Stoffkreis der tragischen Fabel Einschränkungen ergeben: Der Held darf weder ganz gut noch ein Bösewicht sein, da beide Fälle kein tragisches Mitleid erwecken. Die Ausschliessung des ganz guten Menschen aus dem Trauerspiel begründet Lessing damit, dass das Mitleid für sie vom Hasse gegen die Verursacher ihres unverdienten Leidens überwogen werde; der tiefste Grund liegt aber in dem undramatischen Charakter vollkommener Menschen. In der Forderung moralisch ganz guter Helden für die Tragödie sieht er

nämlich nur „die rohe, unverständige Übertragung des malerischen Grundsatzes" von der Ruhe und stillen Grösse auf die Dichtkunst. (XIV, 355.). Der moralisch vollkommene Charakter kann nach ihm höchstens eine zweite Rolle in einer Handlung spielen; und wenn er dennoch zur ersten bestimmt ist, so wird ihn der schlimmere Charakter, der mehr Teil an der Handlung nimmt, immer ausstechen. Lessing weist zur Bekräftigung seiner Ansicht sehr fein darauf hin, dass bei Milton der Teufel der eigentliche Held wird, wie in Elias Schlegels „Canut" der schlimme Ulfo, nur aus dem Grunde, weil der weniger vollkommenere stets aktiver ist, aktiver sein muss, um seine Ziele zu erreichen. Trotzdem nun Bösewichte stets ausgesprochen dramatische Charaktere sind, dürfen sie aber in der Tragödie nicht verwendet werden, weil bei ihrem Unglück infolge der sittlichen Billigung desselben kein Mitleid entstehen kann. — Also kommen für das Trauerspiel nur Mittelcharaktere in Betracht. Dazu kommt dann noch eine weitere Einschränkung: Die im Trauerspiel gestalteten Mittelcharaktere sollen Freunde sein; denn wenn der Feind seinen Feind tötet oder misshandelt, so ist das sehr natürlich und gibt keinen Anlass zu besondern Überlegungen. Es entsteht dabei nur das allgemeine Mitleid, das immer mit dem Anblick des Schmerzlichen oder Verderblichen verbunden ist. (IX, 339.). Wenn aber der Freund den Freund, der Sohn die Mutter tötet, so erweckt dies besondere Gefühle, denn solches ist unnatürlich. Da aber in Wirklichkeit nichts Unnatürliches geschehen kann, weil die Natur nie irrt, so ist es die Aufgabe des Genies, eine solche unnatürlich und widersinnig erscheinende Tat begreiflich zu machen. „Der Poet findet in der Geschichte eine Frau, die Mann und Söhne ermordet; eine solche Tat kann Schrecken und Mitleid erwecken, und er nimmt sich vor, sie in einer Tragödie zu behandeln." (IX, 316.). Dazu wird er bedacht sein, „eine Reihe von Ursachen und Wirkungen zu erfinden, nach welcher jene unwahrscheinlichen Verbrechen nicht wohl anders, als geschehen müssen". Er wird suchen, „die Leidenschaften nach eines jeden Charakter genau abzumessen; — diese Leidenschaften durch so allmähliche Stufen durchzuführen: dass wir überall nichts als den natürlichsten, ordentlichsten Verlauf wahrnehmen". (IX, 316.)

Die Aufgabe des Tragikers ist demnach uns ein Geschehen psychologisch verstehen zu lassen. Sobald sich eine Tat als Resultat einer ordentlichen Reihe von Ursachen und Wirkungen darstellt, sobald alles klar erscheint, ist der Rationalist befriedigt; nur wenn man das Tun eines Menschen, der ins Leid kommt, vollständig begreift, kann man ihn bemitleiden. Darum ist Begreiflichmachen die Hauptaufgabe des tragischen Dichters, der nirgends vor etwas Unbegreiflichem halt machen darf. Nichts so sehr wie diese Forderung kennzeichnet den Abstand Lessings von der folgenden Zeit des Irrationalismus. Goethe glaubte in der ganzen Natur und im besondern im Menschenleben etwas zu entdecken, das sich nur in Widersprüchen manifestiere und deshalb unter keinen Begriff und noch viel weniger unter ein Wort fassen lasse. Er nannte es das „Dämonische" und „suchte sich vor diesem furchtbaren Wesen zu retten, indem er sich nach seiner Gewohnheit hinter ein Bild flüchtete"[77]. Dieses Unbegreifliche und Unfassbare, dieses Irrationale fehlt der Aufklärung, weshalb auf diesem Boden kaum ein wesentlicher Unterschied zwischen der Aufgabe der Kunst und derjenigen der Wissenschaft besteht. Lessings Formulierung der Absicht der Kunst kann so ebensogut auf die Wissenschaft angewendet werden. „In der Natur ist alles mit allem verbunden; alles durchkreuzt sich, alles wechselt mit allem, alles verändert sich eines in das andere. Aber nach dieser unendlichen Mannigfaltigkeit ist sie nur ein Schauspiel für einen unendlichen Geist. Um endliche Geister an dem Genusse desselben Anteil nehmen zu lassen, mussten diese das Vermögen erhalten, ihr Schranken zu geben, die sie nicht hat; das Vermögen abzusondern, und ihre Aufmerksamkeit nach Gutdünken lenken zu können." (X, 82.). Diese Aufgabe übernimmt die Kunst im Reiche des Schönen; aber auch die Wissenschaft hat solche „Schranken" zu setzen. Welches nun der Unterschied in der Grenzensetzung der Wissenschaft und derjenigen der Kunst ist, das zu bestimmen, scheint Lessing nicht als nötig empfunden zu haben.

So fällt der Tragödie aus dieser Gesamtaufgabe nur ein besonderes Gebiet zu, das sie unserm Verständnis näher bringen muss: Das menschliche Leid. Er weist ihr also einen Teil der sittlichen Welt zu, und so viel ist ihm klar, dass das Trauerspiel „seinen

Vorwurf entweder diesseits oder jenseits der Grenzen des Gesetzes wählet". Es gibt Dinge, „gegen die alle Kraft der Legislation zu kurz fällt; die in ihren Triebfedern so unbegreiflich, in sich so ungeheuer, in ihren Folgen so unermesslich sind, dass sie entweder der Ahndung der Gesetze ganz entgehen, oder doch unmöglich nach Verdienst geahndet werden können". (IX, 210.). Solche Erscheinungen setzen die Vernunft in Erstaunen und das Herz in Tumult. Das ist der Stoff des Trauerspiels, das in seiner höchsten Würde erscheint, wenn es sich „als das Supplement der Gesetze betrachten lässt". Lessing bleibt also nicht bei der Gestaltung des Unbegreiflichen, Widerspruchsvollen, das ihm im Leben entgegentritt, sondern der Dichter soll es durchschauen, damit er es richtig „ahnden" könne. Genauer betrachtet liegt so der Stoff der Tragödie nach Lessing nicht jenseits des Gesetzes, sondern jener ist nur komplizierter und so schwerer einzuschachteln. Im Grunde bewegt sich also das Tragische bei ihm immer in menschlich-bürgerlichen Verhältnissen und reicht nie in unbegreifliche, kosmische Hintergründe.

Deshalb bleibt seine Betrachtung der tragischen Fabel meist bei Äusserlichkeiten stecken. Dahin gehört es, wenn er auf das Verwandtschaftsverhältnis der handelnden Personen so grosses Gewicht legt, sodass dieselbe Handlung, die zwischen Fremden untragisch ist, zwischen Freunden sich vollziehend tragisch wird. So kann Lessing behaupten, dass der „Jon" des Euripides ohne den Prolog kein echtes Trauerspiel wäre. „Denn erfuhr es der Zuschauer erst im fünften Akte, dass Jon der Sohn der Kreusa sei: so ist es für ihn nicht ihr Sohn, sondern ein Fremder, ein Feind, den sie in dem dritten Akte aus dem Wege räumen will. — Wo sollten aber alsdann Schrecken und Mitleid herkommen." (IX, 392.). Richtig ist es ja, dass tragische Konflikte gewöhnlich innerhalb des Familien- und Freundeskreises sich finden; aber der Grund des Tragischen liegt nicht in der Tatsache, dass der Sohn die Mutter, der Freund den Freund tötet, sondern in den Voraussetzungen, die zu diesen Taten führen. Nur das Allgemeinmenschliche interessiert uns beim Tragischen. Das hat Lessing selber bei Besprechung der Eigentümlichkeit, dass in der Tragödie meistens hohe Personen auftreten, bemerkt: Die Fürsten interessieren uns



hier nicht als Fürsten, sondern als Menschen. Aber er verkennt das Problem wieder, wenn er behauptet, die Namen der Fürsten und grossen Helden gäben dem Stücke nur „Pomp und Majestät", sie könnten die Unfälle wohl wichtiger, aber nicht interessanter machen. Dieses Urteil ist auch nur daraus zu verstehen, dass er das Tragische mehr im Akt des Tuns oder des Leidens sucht. Diese sind natürlich bei hoch und niedrig gleich, aber die Voraussetzungen, auf denen die Tragik eigentlich beruht, sind andere; dort handelt es sich um höhere Probleme, und so werden die Konflikte schärfer:

.... quanto la cosa è più perfetta,
Più senta il bene, e cosi la doglienza. (Dante, Inf. VI, Vers 107/8.)

Je höher ein Mensch steht, desto mehr Pflichten hat er, desto eher kann er sich verschulden; der höhere Mensch wird aber auch die Notwendigkeit der Verschuldung, ihre Verwurzelung in der Weltbeschaffenheit erkennen und so das Leid um so schmerzlicher empfinden. Nur darum spielt die grosse Tragödie meistens in hohen Kreisen.

Lessing versteht aber unter dem Allgemeinmenschlichen, das im Trauerspiel gestaltet wird, zu sehr nur das Schwächliche, das allen gemeinsam ist, die Tatsache, dass alle leicht irren und sündigen können und dann dafür leiden müssen. Jedenfalls kann nach seiner Weltanschauung die Tragik nicht in der Einrichtung der Welt begründet sein; sie beruht auf dem individuellen Tun und wird durch individuelle Schuld involviert. So ist das Tragische nur eine psychologische, rein menschliche Angelegenheit und existiert nicht als objektives Element der Welt. Bezeichnenderweise liegt deshalb die Tragik für Lessing nicht so sehr in der innern als in der äussern Form. Am krassesten zeigt sich diese Ansicht an einem Beispiele aus dem Briefwechsel über die Tragödie.

Von einem Bettler sagt er da, Tränen, d. h. Mitleid (und was Mitleid erweckt, ist tragisch) könne er nur erwecken, wenn man zugleich mit seinen guten Eigenschaften und seinen Unfällen bekannt werde. Damit meint er aber nicht nur den ursächlichen Zusammenhang zwischen Tugend und Leiden, sondern die Art,

wie man uns damit bekannt macht. Erzähle uns nämlich der Bettler, er sei seit drei Jahren amtslos, habe Frau und Kinder, die teils krank, teils zu klein seien, sich selbst zu ernähren etc. und füge erst nachher hinzu, er sei der und der, von dessen Geschicklichkeit in vielen Verrichtungen man vielleicht gehört; er habe sein Amt mit möglichster Treue bekleidet, und er könnte es alle Tage wieder antreten, wenn er lieber die Kreatur eines Ministers, als ein ehrlicher Mann sein wolle etc.: erzähle der Bettler sein Unglück und seine Tugenden auf diese Weise getrennt voneinander, so könne er kein Mitleid erwecken. Will er aber das erreichen, so muss er beides miteinander verbinden und etwa sagen: „Ich bin vom Amte gesetzt, weil ich zu ehrlich war, und mich dadurch bei dem Minister verhasst machte; ich hungere, und mit mir hungert eine kranke liebenswürdige Frau; und mit uns hungern sonst hoffnungsvolle, jetzt in der Armut vermodernde Kinder; — doch ich will lieber hungern, als niederträchtig sein —." (XVII, 77.). Solches Geschehen, so erzählt, würde Mitleid erwecken, wäre also tragisch. Das Tragische beruht hier also nicht auf der Sache selbst, sondern auf der Art wie sie erzählt wird.

An diesem Beispiele sehen wir zugleich, dass Lessing die Forderung der tragischen Notwendigkeit noch fremd ist. Sobald sich ein Geschehen als eine richtig verbundene Reihe von Ursachen und Wirkungen darstellt, so ist es für ihn notwendig. Das trifft für den Fall des Bettlers zu; trotzdem erscheint er uns nicht notwendig, da eine andere Lösung sehr leicht möglich wäre: Der Minister müsste nur ein besserer Mensch sein, dann wäre das ganze Unglück beseitigt. Das wäre aber bei einem wirklich tragischen Konflikt nicht möglich; denn die Tragödie hat es „mit dem durchaus Unauflöslichen und nur durch ein unfruchtbares Hinwegdenken des von vorn herein zuzugebenden Faktums zu Beseitigenden" zu tun[78]; es sollen alle Beteiligten ihre Pflicht erfüllen, und trotzdem muss dann das Leiden unvermeidlich erscheinen. In dieser Weise Pflichterfüllung als Schuld darzustellen, ist aber für Lessing, wie wir noch zu zeigen haben werden, ebenso gotteslästerlich wie einen Bösewicht sympathisch zu zeichnen. Das Tragische darf nicht in der Weltbeschaffenheit liegen.

Auch in der Hamburgischen Dramaturgie sucht Lessing die

Tragik als Wirkung der äussern Form zu zeigen, nämlich an der Stelle, wo er aus der aristotelischen Definition der Tragödie auch ihre dramatische Form herauslesen will. „Die Tragödie ist die nachahmende Darstellung einer sittlich ernsten, in sich abgeschlossenen, umfangreichen Handlung, in kunstvoll gewürzter Rede — von handelnden Personen aufgeführt, nicht erzählt, durch die Erregung von Mitleid und Furcht die Reinigung von derartigen Gemütsstimmungen bewirkend“ [79]). Es ist hier nicht der Ort, eine Deutung dieser vielumstrittenen Definition des Aristoteles zu versuchen, da uns in diesem Zusammenhange nur interessiert, wie Lessing sie interpretierte. Es sei nur darauf hingewiesen, dass schon Aristoteles die Tragödie hauptsächlich durch Angabe ihrer Wirkung definiert, worin ihm dann die spätern Theoretiker, und mit ihnen Lessing, folgten. Jede Handlung, die Mitleid erweckt, kann Fabel eines Trauerspiels werden. Dieses ist seinem Geschlechte nach die Nachahmung einer Handlung, seiner Gattung nach aber die Nachahmung einer m i t l e i d s w ü r d i g e n Handlung. Aus dieser Eigenschaft der Tragödie will nun Lessing ihre dramatische Form ableiten und geht dabei von s e i n e r Übersetzung der aristotelischen Definition aus. „Die Tragödie“, sagt er, „ist die Nachahmung einer Handlung, — die nicht vermittelst der Erzählung, sondern vermittelst des Mitleids und der Furcht, die Reinigung dieser und dergleichen Leidenschaften bewirket.“ (X, 111.). Diese Übersetzung ist falsch, aber dadurch wird uns gerade Lessings eigene Meinung offenbar. Nur die dramatische Form, schliesst er, vermag Mitleid hervorzubringen (das Tragische liegt also nicht im Stoff, sondern vor allem in der Form, wird das wohl heissen müssen!). Um dies zu beweisen, konstruiert Lessing einen Gegensatz zwischen „Erzählung“ und „Mitleid und Furcht“ in die aristotelische Definition hinein; das eine Mal setze Aristoteles das Mittel der Wirkung (die Erzählung), das andere Mal die Wirkung selber (Mitleid und Furcht) und nicht, was das Logische gewesen wäre, das Mittel dieser Wirkung (die dramatische Form). Wenn aber die Wirkung selber statt des sie hervorrufenden Mittels gesetzt werden kann, schliesst Lessing, so ist diese Wirkung notwendig an das eine Mittel gebunden, also die Erweckung von Mitleid und Furcht an die dramatische Form. „Aristoteles bemerkte, dass

das Mitleid notwendig ein vorhandenes Übel erforderte; dass wir längst vergangene oder fern in der Zukunft bevorstehende Übel entweder gar nicht, oder doch bei weitem nicht so stark bemitleiden können, als ein anwesendes; dass es folglich notwendig sei, die Handlung, durch welche wir Mitleid erwecken wollen, nicht als vergangen, das ist nicht in der erzählenden Form, sondern als gegenwärtig, das ist, in der dramatischen Form, nachzuahmen." (X, 112.). Aus übergrossem Scharfsinn übersieht hier Lessing das Nächstliegendste, dass eben alles Gegenwärtige mehr wirkt als zeitlich oder räumlich Entferntes. Nicht nur eine bemitleidenswerte Handlung, sondern auch eine bewundernswerte Handlung wird auf der Bühne mehr Wirkung tun (sofern beide dramatisch sind) als die entsprechende Erzählung, denn die Illusion, das Hineinfühlen wird uns beim Drama leichter, weil hier, wie Lessing selber sagt, „das willkürliche Ausdrucksmittel zum natürlichen wird". „Da die Illusion des Dramas weit stärker ist", sagt er an einem andern Ort, „als einer blossen Erzählung, so interessieren uns auch die Personen in jenem weit mehr, als in dieser." (IX, 333.). Das Tragische ist also nicht an die dramatische Form gebunden, wenn es auch seinem polaren Wesen nach meist dramatisch ist. Jedenfalls ist es falsch, wenn Lessing das Tragische als Ganzes unter den Oberbegriff des Dramatischen stellt, wenn er die dramatische Form als Folge der gewünschten Wirkung bezeichnet, da jene vielmehr sich notwendig aus der innern Dynamik des tragischen Geschehens ergibt. Auch daraus sehen wir wieder, dass Lessing alles unter dem Gesichtspunkt der Wirkung betrachtet. Er bezeichnet geradezu die Erweckung von Mitleid und Furcht als das Wesen des Tragischen, und er rühmt Euripides, dass er durch den epischen Prolog seiner Stücke die dramatische Form gebrochen, um so die Erweckung von Mitleid und Furcht zu erleichtern, dass er dadurch die Form verletzt, um dem Wesen näher zu kommen.

Dass Lessing zwischen den Begriffen tragisch und dramatisch nicht scharf trennt, zeigt sich auch in seiner Stellung zum Märtyrerdrama. Richtig ist es, wenn er die Leiden eines Märtyrers „untheatralisch" nennt; sicher geht er aber zu weit, wenn er Märtyrertragik und christliches Trauerspiel überhaupt ablehnt mit der Begründung, dass die „Erwartung einer belohnenden Glückseligkeit

nach diesem Leben" der Uneigennützigkeit widerspreche, mit der wir auf der Bühne alle grossen Taten vollzogen zu sehen wünschen. In der Verneinung dieser Tragik zeigt sich vielmehr die Ablehnung der Askese und des Leidens an sich als eines Gott wohlgefälligen Verhaltens. „Nun leben wir in einer Zeit, in welcher die Stimme der gesunden Vernunft zu laut erschallet, als dass jeder Rasende, der sich mutwillig, — in den Tod stürzet, den Titel eines Märtyrers anmassen dürfte." (IX, 187.). Sich von übersinnlichen Mächten in seinem Handeln bestimmen zu lassen, ist sinnlos, weil es unvernünftig ist.

Die tragische Fabel muss aber in erster Linie klar und vernünftig sein. Der Dichter kann sie der Geschichte entnehmen oder frei erfinden. Wählt er einen geschichtlichen Stoff, so ist die Aufgabe die schon erwähnte: Der Dichter soll einen Sinn aufzeigen, wo scheinbar kein Sinn ist; denn was sinnlos ist, muss auch unnatürlich sein und kann nicht als w i r k l i c h geglaubt werden. Von hier aus ist das zum Teil sehr freie Verhältnis, das Lessing zwischen Geschichte und Tragödie zulässt, zu verstehen. Geschichte erscheint uns oft unmöglich, wie wir sie sehen und wird erst durch die Kunst des Genies „wirklich". „.. vieles muss das Genie erst wirklich machen, wenn wir es für möglich erkennen sollen." (IX, 272.). Aus eigenem muss der Dichter etwas zur Geschichte hinzutun, damit sie uns als wahr erscheine; er muss Glieder einschieben. Umgekehrt darf er geschichtliche Tatsachen vernachlässigen, wenn das seiner Absicht dient. Für den Dichter ist es also kein besonderes Verdienst, wenn seine Darstellung mit der Geschichte übereinstimmt. Zu seinem Zwecke braucht er die wirkliche Welt gar nicht darzustellen, wenn nur die von ihm dargestellte Möglichkeit hat. Es ist nicht nötig, dass ein geschichtlicher Charakter bei diesen oder jenen Umständen wirklich in bestimmte Leidenschaften verfallen ist, wenn er nur so gezeichnet ist, dass er in sie hätte verfallen k ö n n e n.

Lessing benützt also hier die metaphysische Unterscheidung Leibnizens von der wirklichen und den möglichen Welten für seine Ästhetik und begründet damit seine Lehre von der i n n e r n W a h r h e i t. „Wenn ich nur gefunden hätte, dass, ob seine Gestalten schon nicht aus der wirklichen Welt sind, sie dennoch zu



einer andern, möglichen gehören könnten, zu einer Welt, deren Zufälligkeiten in einer andern Ordnung verbunden, aber doch ebenso genau verbunden sind, als in dieser." (IX, 325.)

Lessing verlangt von der Tragödie demnach nicht objektive, historische Wahrheit, sondern nur die Darstellung eines Geschehens, das uns wahr scheint, also subjektive Wahrheit. Er geht hier so weit, dass er nicht nur auf historische Wahrheit verzichtet, die ja nicht immer geprüft werden kann und deshalb leichter wahr scheint, sondern auch auf philosophische Wahrheit, die jederzeit kontrollierbar ist, wohl das grösste Zugeständnis des Rationalisten Lessing an die Poesie. So ist objektiv die Unmöglichkeit von Gespenstererscheinungen erwiesen, subjektiv ist aber diese Möglichkeit noch gegeben, weshalb der Dichter, dem es nur auf subjektive Wahrheit ankommt, Gespenster erscheinen lassen darf. „Der Same, sie zu glauben, liegt in uns allen, —. Es kommt nur auf seine Kunst an, diesen Samen zum Keimen zu bringen; nur auf gewisse Handgriffe, den Gründen für ihre Wirklichkeit in der Geschwindigkeit den Schwung zu geben. Hat er diese in seiner Gewalt, so mögen wir im gemeinen Leben glauben, was wir wollen; im Theater müssen wir glauben, was Er will." (IX, 228/9.

Wichtig ist aber, was dem subjektiven Empfinden wahr scheint. Das braucht nun nicht die wirkliche Welt zu sein, es mögen „Ursachen und Wirkungen in einer andern Reihe folgen, aber doch eben zu der allgemeinen Wirkung des Guten abzwecken." (IX, 325.). Die Richtung auf das Gute ist also das Hauptmerkmal für die Wahrscheinlichkeit, entsprechend Lessings Anschauung, dass die ganze Weltgeschichte eine Entwicklung zu einem hohen sittlichen Ziele ist. Dadurch unterstellt aber Lessing das subjektive Urteil wieder einem allgemeinen; er schränkt die poetische Wahrheit von Seiten der Moral ein. „Aber auch die poetische Wahrheit muss sich von einer andern Seite der absoluten wieder nähern, und der Dichter muss nicht so unphilosophisch denken, dass er annimmt, ein Mensch könne das Böse, um des Bösen wegen, wollen, er könne nach lasterhaften Grundsätzen handeln, das Lasterhafte derselben erkennen, und doch gegen sich und andere damit prahlen." (IX, 192.). Also: wo innere Wahrheit einem Charakter zukommt, die aber nicht der moralischen Ab-

sicht gemäss ist, da leugnet Lessing die Möglichkeit eines solchen Charakters. Wir sehen also hier in der Lehre von der innern Wahrheit einen Widerspruch; einerseits beruht sie nur auf der innern Folgerichtigkeit in der Dichtung, andrerseits wird sie aber dem moralischen Endzweck unterstellt. Es ist die Diskrepanz, die wir auch im Wesen des Genies angetroffen haben, das einerseits freies Schaffen ist, andrerseits aber auch durch die moralische Absicht gebunden wird. Diese Widersprüche spiegeln im Grunde nur eine Diskrepanz in der Philosophie wider, auf der die Ästhetik Lessings beruht: Es ist der Widerspruch zwischen der spontanen Vorstellungstätigkeit der Monade und der alles determinierenden prästabilierten Harmonie.

Vielleicht liegt hier auch der Grund für das Schwanken Lessings zwischen Handlungs-(Schicksals) und Charaktertragödie. Diese beiden Arten lassen sich zwar nicht scharf von einander trennen; aber je nach der Geltung des Individuums in der Weltanschauung des Dichters wird bald die Handlung, bald der Charakter in den Vordergrund treten. So darf man vielleicht bei den Dramen der Antike, die das Individuum gegenüber den metaphysischen Mächten, mit denen es in notwendigem Kampfe gezeigt wird, masslos herabdrückt, im allgemeinen mehr von Schicksalstragödie sprechen. Die antike Tragödie gestaltet das Schicksal; hier ergeben sich die Konflikte mehr aus den Umständen, in denen die handelnden Personen sich befinden. — Shakespeares Tragödien hingegen entwickeln sich an dem durch den Protestantismus emanzipierten Individuum. Die Verwicklungen und Konflikte fliessen deshalb mehr aus der Beschaffenheit der Charaktere selber.

Da nun Lessing in Bezug auf die Wertung des Individuums eine Mittelstellung einnimmt — weder kennt er dessen masslose Herabdrückung wie die Antike, noch die ebenso ungemessene Überhebung Shakespeares — kann man bei ihm weder von ausgesprochener Handlungs- noch von ausgesprochener Charaktertragödie sprechen. Wir sehen bei ihm ein Schwanken zwischen beiden; bald scheint er der Handlung, bald den Charakteren den Vorzug zu geben. Es ist deshalb ungenau, wenn man behauptet hat, die Charaktere seien für Lessing die Hauptsache. Wenn für die Entscheidung dieser Frage blosse Zahlen genügten, so liesse

sich vielleicht eher das Gegenteil beweisen, denn Lessing gibt an mehr Stellen den Vorzug der Handlung gegenüber dem Charakter als umgekehrt. Man bedenke auch, dass die auf die Dramaturgie folgende „Emilia Galotti“ durchaus Handlungstragödie ist. Gerade in ihr tritt zwar der ausgesprochenste individuelle Charakter in Lessings Schaffen auf: Orsina, die mit erstaunlicher Leidenschaftlichkeit den Anspruch auf persönliches Leben behauptet. Aber bezeichnenderweise ist es eine Maitresse, also eine ausserhalb der bürgerlichen Gesellschaft stehende Person. Lessing mag gefühlt haben, dass ein ordentlicher Mensch solches sich nicht anmassen darf. Im übrigen sind seine Charaktere ziemlich willenlos ihrem Schicksal ergeben; sowohl in der „Sara“ wie in der „Emilia“ handeln die Personen nicht selber, sondern werden vielmehr durch Intriguen in Handlung gesetzt.

Dass aber Lessing nicht zur Charaktertragödie gelangen konnte, ist vor allem auch darin begründet, dass sie individuelle Charaktere verlangt, während er allgemeine fordert. Lessing spricht zwar von Individualität des Charakters, die nicht die geringste Veränderung erleidet. „Die Fakta betrachten wir als etwas zufälliges......., die Charaktere dagegen als etwas wesentliches und eigentümliches.“ (IX, 324.). Das bezieht sich jedoch bloss auf die historischen Charaktere, die der Dichter aber nur übernehmen darf, wenn sie der moralischen Absicht der Tragödie gemäss sind, was nichts anderes heisst, als dass er individuelle, historische Charaktere nur übernehmen dürfe, wenn sie zugleich allgemein sind. Diese Absicht ist bei Lessing durchgehend. Wir finden sie schon im Briefwechsel über die Tragödie, wo er im Kreon des „Oedipus“ einen Charakter sieht, trotzdem jener nach Nicolai (XIX, 89) nichts tut, als „was einer seinesgleichen in gleichen Umständen auch tun würde“. Gerade das ist aber die Auffassung Lessings vom Charakter. „Alle Personen der poetischen Nachahmung ohne Unterschied, sollen sprechen und handeln, nicht wie es ihnen einzig und allein zukommen könnte, sondern so wie ein jeder von ihrer Beschaffenheit in den nämlichen Umständen handeln würde und müsste.“ (X, 162.). Nur dadurch, dass sie auf das Allgemeine geht, wird „die Absicht der Tragödie weit philosophischer als die der Geschichte“. Und die Forderung nach Allgemein-

heit der Charaktere hält Lessing auch gegenüber Diderot aufrecht, der nur für die Komödie allgemeine, für die Tragödie hingegen individuelle Charaktere verlangt. Es hiesse für ihn das Trauerspiel zur Geschichte erniedrigen, wenn ein Dichter einen bestimmten Menschen nach allen Eigentümlichkeiten, die wir von ihm wissen, vorstellen würde, ohne zu zeigen, wie alle diese Eigentümlichkeiten mit dem Charakter des betreffenden Menschen zusammenhangen, der ihm mit andern gemeinsam sein kann. (X, 162.). Als allgemeinen Charakter kann man einen solchen bezeichnen, in dem man das, was man an mehreren oder allen Individuen gesehen hat, zusammennimmt. Das wäre aber ein „überladener" Charakter, die „personifizierte Idee" eines Charakters. Lessing versteht aber unter einem allgemeinen Charakter einen solchen, in „welchem man von allem, was an mehreren oder allen Individuen bemerkt worden, einen gewissen Durchschnitt, eine mittlere Proportion" angenommen hat, mit einem Worte einen gewöhnlichen Charakter. So kommt Lessing auch auf diesem Wege zur Forderung von Mittelcharakteren. Das muss eine gewisse Starrheit der Charaktere zur Folge haben. In der Tat lässt sich bei Lessing von der Einheit des Charakters sprechen, an der er ebenso einseitig festhält wie die Franzosen an der Einheit von Zeit und Ort. Die äussere Einheit ist nur zu einer innern geworden. Während dem tragischen Charakter ein eigentümlicher Widerspruch eigen ist, verlangt Lessing Einheit und Übereinstimmung, d. h. nichts darf sich im Charakter widersprechen. Er muss immer gleichförmig bleiben; er darf sich bald stärker, bald schwächer äussern, je nachdem die Umstände auf ihn wirken; aber von diesen Umständen dürfen keine kräftig genug sein, sie von weiss auf schwarz zu ändern. „Ein Türk und ein Despot muss, auch wenn er verliebt ist, noch Türk und Despot bleiben." (IX, 325.). Er kann nicht verstehen, dass die Liebe den Despoten zu einem ganz andern Menschen machen kann. Ja, er geht so weit, eine einzige Leidenschaft für die Tragödie zu verlangen. Wenn eine Handlung vorliegt, die ihren Anfang, ihre Mitte und ihr Ende in derselben Leidenschaft hat, so fehlt ihr nichts zum Stoffe einer Tragödie. (IX, 308.). Bezeichnend ist seine entsprechende Forderung an die Symphonie. „Eine Symphonie, die in verschiedenen Sätzen verschiedene Leidenschaf-

ten ausdrückt, ist ein musikalisches Ungeheuer; in einer Symphonie muss nur eine Leidenschaft herrschen, und jeder besondere Satz muss ebendieselbe Leidenschaft bloss mit verschiedenen Abänderungen — ertönen lassen." (IX, 297.). Ein solches Ungeheuer ist auch ein widerspruchsvoller Charakter.

Man könnte nun annehmen, ein Widerspruch selber könne das Wesen des Charakters ausmachen, wie bei Faust, dessen Geist zum Höchsten strebt, während er mit seinen Sinnen an der Erde haftet. Aber einen solchen verbietet Lessings zweite Forderung an den Charakter: die Absicht. Er gibt zwar zu, dass es im Leben widerspruchsvolle Charaktere gebe. „Es gibt Menschen, die noch kläglichere Widersprüche zeigen, aber diese können auch, eben darum, nicht Gegenstände der poetischen Nachahmung werden. Sie sind unter ihr; denn ihnen fehlt das Unterrichtende. — Einem Charakter aber, dem das Unterrichtende fehlt, dem fehlt die Absicht. Mit Absicht handeln ist das, was den Menschen über geringere Geschöpfe erhebt, mit Absicht nachahmen, was das Genie von den kleinen Künstlern unterscheidet, die nur dichten um zu dichten, die nur nachahmen, um nachzuahmen." Das geniale Schaffen ist nur darum die höchste Form des Bewusstseins, weil es die höchste Form der Absicht und der planvollen Tätigkeit darstellt. Die neue Einheit, die Lessing verlangt, ist also die moralische, womit er den äussern der Franzosen eine innere, aber darum nicht weniger starre Einheit gegenüberstellt. Die Forderung Lessings, dass jeder Charakter sich folgerichtig aus seinen Anlagen entwickle, entspringt nicht aus dem Streben, das Individuum als solches zu erfassen, denn gewisse wirkliche Individuen scheidet er überhaupt aus der Dichtung aus; vielmehr entspricht diese Forderung seiner Ansicht über das Bestehen einer durchgängigen, allem blossen Ungefähr entzogenen Bestimmtheit in allem Geschehen. Wie bei Leibniz ist ihm der Charakter von Anfang an schon etwas Fertiges, aus dem sich jede von des Helden Taten mit der grössten Notwendigkeit entwickelt. Deshalb ist in Lessings ganzer Theorie der Tragödie nirgends die Frage der Freiheit aufgeworfen, nirgends von einem tragischen Konflikt die Rede, sondern nur von der notwendigen Verbindung aller Handlungen und Charaktere in einer geschlossenen Reihe von Ursachen und Wirkungen. „Das

Genie können nur Begebenheiten beschäftigen, die in einander gegründet sind, nur Ketten von Ursachen und Wirkungen; diese auf jene zurückzuführen, jene gegen diese abzuwägen, überall das Ungefähr auszuschliessen, alles was geschieht, so geschehen zu lassen, dass es nicht anders geschehen können: das, das ist seine Sache." (IX, 308.)

Eines ist sicher: Bei seiner Auffassung des Charakters konnte Lessing nicht zur Charaktertragödie im Sinne Shakespeares kommen. Deshalb kann es keinen grossen Sinn haben, alle seine Aussprüche danach abzuwägen, ob sie auf Handlungs- oder Charaktertragödie hinweisen[80]). Jedenfalls sah hier Lessing noch keinen wesentlichen Unterschied. Charakter und Handlung bedingen sich gegenseitig und fliessen in eine höhere Einheit zusammen, indem beide der einen Entwicklung zum Guten dienen. Hier kann deshalb weder von Übermacht des Schicksals noch von der des Individuums gesprochen werden, sondern in der Tragödie soll das Vertrauen zum Ausdruck kommen, dass in dem allgemeinen Gang des Geschehens auch der Einzelne zu seinem Rechte gelange. Damit kommen wir zu Lessings letzten Gedanken über das Tragische.

4. Die Tragödie als Theodizee.

Lessings Bemerkungen über das Verhältnis von Schuld und Leiden zeigen, dass er von der Tragödie eine höhere Wirkung erwartet als die blosse Einstellung des Menschen auf das richtige Mittelmass von Mitleid und Furcht.

Es ist nicht leicht zu bestimmen, welchen Begriff er sich von der tragischen Schuld macht. Sicher ist nur, dass er sie nicht in der Weltbeschaffenheit sucht, sondern als persönliche Schuld im Menschen selber. Bald ist sie, entsprechend seinem Schwanken zwischen Handlungs- und Charaktertragödie, ein sittliches Vergehen, bald ein Charakterfehler; immer tritt sie an einem sonst guten Menschen auf und bereitet ihm ein unverhältnismässig grosses Leiden. Zwar darf die tragische Schuld kein grosser Fehler sein; aber natürlich muss Lessing ihre Abgrenzung schwer fallen, da sie sich nur graduell, nicht wesentlich von jeder andern persönlichen Schuld unterscheidet. Immerhin scheint ihm ein Verbrechen nicht

als tragische Schuld in Betracht zu kommen; doch geht seine eigene Unsicherheit soweit, dass er im Konzept eines Briefes an Gerstenberg (25. II. 1768) von Ugolino sagt, er leide nicht in Proportion seines Verbrechens, um dann erst in der Reinschrift Verbrechen durch Schuld zu ersetzen. (XVII, 247.). Im allgemeinen neigt er aber dazu, die tragische Schuld als Schwachheit zu betrachten, die „zu hart heimgesucht wird". Mit ihr ist aber nicht notwendig der Untergang des Helden verbunden; vielmehr kann die Tragödie auch einen glücklichen Ausgang haben. Es hängt ganz vom Gutfinden des Dichters ab, ob er lieber nach dem Leiden die Tugend durch einen glücklichen Ausgang krönen will, oder ob er uns das Stück durch einen unglücklichen Schluss noch „interessanter" machen will. Unerlässlich ist in beiden Fällen nur, dass die Personen, die am meisten für sich einnehmen, während der Dauer des Stückes, die unglücklichsten seien. „Zu dieser Dauer aber gehöret nicht der Ausgang." (XVII, 67.). Die gleiche Ansicht vertritt Lessing noch in seiner Kritik des „Ugolino" (1768). Da eben das Tragische für ihn nur im seelischen Zusammenwirken von Unglück und Vollkommenheit besteht, so kann es während des ganzen Stückes auftreten, obwohl sich dann am Schlusse die Gegensätze doch versöhnen. Für uns aber hebt der glückliche Ausgang die Wirkung auf; denn so gut die Versöhnung jetzt möglich wird, hätte sie es auch früher sein können, sodass uns die ganze Entwicklung nicht notwendig erscheinen kann. Bei wirklicher tragischer Schuld ist der innere oder äussere Untergang des Helden unvermeidlich.

Am ausführlichsten und zusammenhängendsten äussert Lessing seine Ansicht über das Wesen der tragischen Schuld im Briefwechsel über die Tragödie. Er findet da, dass der Held immer einen gewissen Fehler haben oder begehen müsse, weil ohne eine solche Hamartia, die das Unglück über den Helden ziehe, „sein Charakter und sein Unglück kein Ganzes machen würden". (XVII, 85.). Lessing scheint also richtig zu fühlen, dass ein Zusammenhang zwischen Schuld und Leiden bestehen muss, und dass der tragische Held nicht bloss durch eine äussere Ursache vernichtet werden darf. Mit Recht kann er deshalb einen durch physische Notwendigkeit herbeigeführten Tod nicht als tragisch empfinden,

womit er schon weiter gekommen ist als die meisten unserer heutigen Zeitungsschreiber, die jedes Autounglück tragisch nennen. Wenn ein guter Mensch „plötzlich durch den Donner erschlagen, oder durch den einstürzenden Palast zerschmettert" würde, so entständen nur Entsetzen und Abscheu, nicht aber Mitleid. Richtig sucht also Lessing die tragische Schuld im Helden selber; falsch ist es aber, wenn er sie in einem Fehler, einer Sünde sieht.

So gibt Lessing folgendes Beispiel für eine wahre tragische Schuld: Canut sei ein Muster der vollkommensten Güte; „soll er nur Mitleid erregen, so muss ich durch den Fehler, dass er seine Güte nicht durch Klugheit regieren lässt, und den Ulfo, dem er nur verzeihen sollte, mit gefährlichen Wohltaten überhäuft, ein grosses Unglück über ihn ziehn; Ulfo muss ihn gefangen nehmen und ermorden." (XVII, 86.). Hier könnten wir noch etwas von einer wirklichen tragischen Schuld spüren, wenn man in Canuts übergrosser Güte nicht, wie es vielleicht richtiger ist, eine blosse Schwäche sehen will, die der weichlichen Moral jener Zeit besonders rührend erscheint.

Auffallender ist ein zweites Beispiel, das Lessing anführt, um zu zeigen, wie in der Tragödie „Charakter und Unglück ein Ganzes machen müssen". Es handelt sich um die in anderm Zusammenhang schon erwähnte Ermordung des alten Vetters durch Barnwell im „Kaufmann von London". Hier fühle der Zuschauer zunächst nur Entsetzen; wenn er aber den Sterbenden für seinen Mörder noch zu Gott beten hört, so „verwandelt sich das Entsetzen in ein recht entzückendes Mitleiden, und zwar ganz natürlich, weil diese grossmütige Tat aus seinem Unglücke fliesset und ihren Grund in demselben hat". (XVII, 86.). Hier kommt die Vernichtung des Helden unbedingt von aussen, und es besteht kein ursächlicher Zusammenhang zwischen dem Unglück und einem Fehler im Charakter von Barnwells Vetter. Demnach ist für Lessing im Trauerspiel eine tragische Schuld nicht notwendig; das „entzückende Mitleiden" beruht dann darauf, dass das Unglück die Vollkommenheit des Helden offenbart (der Sterbende betet noch für seinen Mörder), wodurch beides „eine gemeinschaftliche Wirkung" erzeugt. Wird nun aber ein Tugendhafter vom Blitze erschlagen, so besteht gar kein Zusammenhang zwischen seinem Charakter und seinem

Unglück; weder wird dieses durch jenen verursacht (wie bei Canut), noch wird jener durch dieses offenbar (wie bei Barnwells Vetter), sondern vollkommener Charakter und Unglück bleiben zwei verschiedene Dinge, die für sich selber wirken, weshalb die erst durch Zusammenwirkung beider entstehende Tragik fehlt.

Auch das Tragische in Lessings „Sara Sampson" beruht darauf, dass das Unglück der Heldin ihre Vollkommenheit offenbart. Sara geht nicht an ihrer eigenen Schuld zu Grunde, denn diese ist ja von ihrem Vater schon verziehen; vielmehr bewirkt die Bosheit der Marwood ihren Tod, der sie aber sterbend verzeiht.

Über diese Rührseligkeit, die auch beim Leiden unschuldiger Menschen ein „entzückendes Mitleid" empfindet, erhebt sich dann Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie, ein Wandel, der jedenfalls auch mit seinem strenger gewordenen moralischen Gefühl zusammenhängt. Es genügt ihm nun nicht mehr, dass irgend ein Zusammenhang zwischen Schuld und Unglück bestehe. Er bekennt, dass er bei der Lektüre von Gerstenbergs „Ugolino" ein Gefühl hatte, das er von keiner andern Tragödie erhielt. „Mein Mitleid ist mir zur Last geworden: oder vielmehr, mein Mitleid hörte auf Mitleid zu sein, und ward zu einer gänzlich schmerzhaften Empfindung." (XVII, 246.). Und er findet den Grund für dieses Gefühl in der Tatsache, dass im „Ugolino" die meisten Personen unschuldig leiden, und dass die einzige Person, die nicht ganz schuldlos sei, gar nicht „in Proportion ihrer Schuld" leide. Er verlangt also ein gewisses Gleichgewicht zwischen Schuld und Leiden. Vor allem darf aber der Dichter keine Beispiele u n v e r d i e n t e r, schrecklicher Verhängnisse darstellen. Immer soll der Held irgendwie eine Schuld auf sich laden, die unsern Verstand und unser Gemüt über sein Leiden beruhigt. „Die Ursache ist klar; ein Mensch kann gut sein und doch noch mehr als eine Schwachheit haben, mehr als einen Fehler begehen, wodurch er sich in ein menschliches Unglück stürzet, das uns mit Mitleid und Wehmut erfüllt, ohne im geringsten grässlich zu sein, weil er die natürliche Folge seines Fehlers ist." (X, 135.). Lessing neigt sogar zur Gerechtigkeitstheorie hin, die er, wenigstens zu einer Hälfte, für die Tragödie gelten lässt; denn dass „der Böse notwendig am Ende des Stückes entweder bestraft werden, oder sich bessern müsse",

kann uns „mit dem Schicksal versöhnen, oder Murren in Mitleid kehren". (X, 200/01.). In der sittlichen Schuld sieht also Lessing einen Erklärungsgrund für das Leiden.

Von hier aus versteht man vielleicht auch jene merkwürdige Motivierung von Emilia Galottis Tod.

Emilia: — Was Gewalt heisst, ist nichts: Verführung ist die wahre Gewalt. — Ich habe Blut, mein Vater; so jugendliches, so warmes Blut, als eine. Auch meine Sinne, sind Sinne. Ich stehe für nichts. (II, 448/49.).

Emilia möchte demnach sterben, weil sie sich nicht stark genug fühlt, um dem Prinzen widerstehen zu können; Lessing lässt also einen Flecken auf sie fallen. Nun kann bei wahrer Tragik der Untergang des Helden nicht in einer moralischen Schuld begründet sein. Für Lessings Moralismus genügt aber diese Motivierung. Nach der ganzen Anlage der Tragödie muss Emilia sterben; würde nun dieser Flecken des Erotischen nicht auf sie fallen, so wäre sie völlig unschuldig, und ihr Tod müsste grässlich wirken, kein Mitleid könnte entstehen. Jetzt sühnt sie aber durch ihren Tod eine Schuld, und Lessing ist befriedigt.

Er fasst also die tragische Schuld als persönliche Verfehlung auf, der die Strafe folgen muss, darin mit der Gerechtigkeitstheorie seiner Zeit übereinstimmend.

Mit diesem Moralismus aber streitet Lessings Optimismus. So scheinen verschiedene Aussprüche darauf hinzuweisen, dass er zwischen schuldigem und schuldlosem Leiden keine Grenzen ziehen möchte, denn schliesslich dient seiner Weltanschauung gemäss alles in der Welt, so auch Gut und Böse, der e i n e n Entwicklung, die von Gott determiniert ist. Er weist darauf hin, dass nicht einmal ein vollkommener Bösewicht zugebe, dass er böse handle. „Der grösste Bösewicht weiss sich vor sich selbst zu entschuldigen, sucht sich selbst zu überreden, dass das Laster, welches er begeht, kein so grosses Laster sei, oder dass ihn unvermeidliche Notwendigkeit es zu begehen zwinge." (IX, 310 und ähnlich IX, 192.). Von diesem Standpunkte aus kann die Schuld kein Erklärungsgrund mehr für das Leiden sein, da nur die Gesinnung entscheidet und der Tat kein Eigenwert zukommt. Immer noch bleibt für ihn die tragische

Schuld ein ethisches Vergehen, das gesühnt werden muss; aber er sucht nun den Grund dafür nicht mehr im Menschen, sondern lässt Schuld und Sühne in e i n Verhängnis fliessen. Deutlich zeigt sich diese Auffassung in seiner Interpretation der antiken Tragödie: Lessing findet nämlich, die alten Tragiker hätten die Schuld für grässliche Verbrechen auf das Schicksal geschoben und den freien Menschen in eine Maschine verwandelt, nur um den Zuschauer nicht bei der Idee verweilen zu lassen, dass der Mensch von Natur aus einer solchen Verderbnis fähig sei. (X, 98.). Hierin äussert sich Lessings eigene Weltanschauung.



Seine weltanschauliche Entwicklung hat uns eine immer weitgehendere Resignation gezeigt: Ergebung in die bestehende Weltordnung, Aufgehen des Eigenwillens in den göttlichen Willen bezeichnete er als höchste sittliche Pflichten, auf denen allein das menschliche Glück beruht. Die konsequente Weiterführung Leibnizischer Gedanken stärken seinen Glauben an die beste Welt; das Vertrauen in die Vorsehung Gottes lässt ihn freudig auf die Freiheit seines Willens verzichten. Diese Unterwerfung in den Willen Gottes ist aber vor allem eine Forderung der Vernunft, während das Gefühl und die Erfahrung das Vertrauen in die allumfassende Vorsehung Gottes zu erschüttern drohen. Wie die Philosophie den Verstand, so soll nun die Dichtung, und vor allem die Tragödie, das Gefühl beruhigen. „Diese (Unterwerfung) kann uns nur die kalte Vernunft lehren; und wenn die Lehre der Vernunft in uns bekleiben soll, wenn wir, bei unserer Unterwerfung, noch Vertrauen und fröhlichen Mut behalten sollen: so ist es höchst nötig, dass wir an die verwirrenden Beispiele solcher unverdienten schrecklichen Verhängnisse so wenig, als möglich, erinnert werden. Weg mit ihnen von der Bühne! Weg, wenn es sein könnte, aus allen Büchern mit ihnen!" (X, 120/21.). Weil Gerstenbergs „Ugolino" diesen Forderungen widerspricht, so lehnt ihn Lessing ab. Die Vernunft lehrt den Menschen, sich der Vorsehung in allen Vorfällen zu unterwerfen; denn, so lehrt sie, die Vorsicht kann jedes Leid enden und wird es enden, sobald es dem Menschen dienlich ist. Nur dieses Vertrauen kann den Menschen grossem Leide gegenüber vor Verzweiflung bewahren; die Ungewissheit des Ausgangs lässt des Menschen Hoffnung nie völlig sinken. In der



Tatsache, dass Gerstenberg die Zuschauer dieser Ungewissheit beraubt, indem er sie aus der ganzen Anlage der Tragödie wissen lässt, dass Ugolino mit seinen Kindern verhungern muss, sieht nun Lessing den Grund für die niederdrückende, schmerzliche Wirkung dieses Stückes. So richtig dieses Gefühl ist, seine Begründung ist falsch, oder zum mindesten müsste sie anders formuliert werden; denn bei jeder guten Tragödie ist der Ausgang ganz gewiss, da der Untergang des tragischen Helden mit seinem Leben schon gesetzt ist. Das niederdrückende Gefühl rührt nur daher, dass Ugolino und den Seinen jede Kampfmöglichkeit fehlt; sie kämpfen gegen etwas Physisches, das sie schliesslich doch mit Naturnotwendigkeit vernichten wird: Wir sehen nur Gebundenheit, keine Freiheit. Das scheint Lessing schon gefühlt zu haben, wenn er auf das „Verhungern müssen" so viel Gewicht legt. Das Entscheidende ist aber für ihn, dass solche Darstellungen unverdienter, schrecklicher Verhängnisse den Lehren der Vernunft widersprechen und so nur Jammer erwecken, der den Menschen mit Schaudern an seine Schicksale denken lässt, dem sich Murren wider die Vorsehung beigesellt. Der Dichter darf sich nicht damit entschuldigen, dass auch die Geschichte diesen Jammer und diese Verzweiflung erwecke, obwohl Lessing nicht leugnet, dass solches geschehen kann. „Es sei: so wird es seinen Grund in dem ewigen, unendlichen Zusammenhang der Dinge haben. In diesem ist Weisheit und Güte, was uns in den wenigen Gliedern, die der Dichter herausnimmt, blindes Geschick und Grausamkeit scheinet." (X, 120.). Der tragische Dichter soll nun in der Tragödie die Welt nicht darstellen, wie sie dem beschränkten Verstande erscheint, sondern wie ihn seine Vernunft lehrt, dass sie wirklich sei. Zwar kann und muss der Dichter nur wenige Glieder aus dem Gesamtgeschehen herausgreifen, da die unendliche Mannigfaltigkeit der Welt nur das Schauspiel für einen unendlichen Geist ist. Aber trotzdem muss das Genie aus diesen wenigen Gliedern ein Ganzes machen; dazu ist es Genie und gottähnlich. Gott, als das höchste Genie, hat einen vollkommenen Überblick über das Ganze der Schöpfung, und die von ihm geschaffenen Wesen bilden nach ihrem mehr oder weniger vollkommenen Weltbilde eine aufsteigende Reihe. Nächst Gott aber steht das sterbliche Genie, der

Dichter, und hat deshalb von allen Geschaffenen die deutlichste Einsicht in den Zusammenhang der Dinge; es erkennt schon Zweckmässigkeit und Absicht, wo der gewöhnliche Mensch nur blindes Geschick und Grausamkeit sieht. Und hier muss das Genie belehrend eingreifen. Es darf deshalb nichts Grässliches darstellen, denn es weiss, wenn es wirklich Genie ist, dass es nichts derartiges im allgemeinen Geschehen gibt; das wahre Genie soll vielmehr durch seine Werke den gewöhnlichen Sterblichen den Sinn des Lebens offenbaren und ihr Vertrauen in die Güte der Vorsehung bestärken. Es soll aus den wenigen Gliedern, die es auswählt, „ein Ganzes machen, das völlig sich rundet, wo eines aus dem andern sich völlig erkläre, wo keine Schwierigkeit aufstösst, deretwegen wir die Befriedigung nicht in seinem Plane finden, sondern ausser ihm in dem allgemeinen Plane der Dinge suchen müssen. Das Ganze dieses sterblichen Schöpfers sollte ein Schattenriss von dem Ganzen des ewigen Schöpfers sein; sollte uns an den Gedanken gewöhnen, wie sich in ihm alles zum besten auflöse, werde es auch in jenem geschehen: und er vergisst diese edelste Bestimmung zu sehr, dass er die unbegreiflichen Wege der Vorsicht mit in seinen Zirkel flicht und geflissentlich unsern Schauder darüber erregt?" (X, 120.). Mit einem Worte: Wenn die Tragödie ihren wahren Zweck erfüllen will, so muss sie zur Theodizee werden. Wie der Philosoph, vom Glauben an die beste Welt erfüllt, alle Widersprüche des Lebens zu lösen versucht, so soll es auch der Dichter tun. Er darf deshalb die „unbegreiflichen Wege der Vorsicht", die Dissonanzen der Welt, die er nicht in Harmonie überführen kann, nicht in seinen Werken gestalten; er soll nicht mehr Widersprüche aufgreifen, als er zu lösen vermag. Deshalb darf der tragische Dichter das Grässliche nicht darstellen; im Leben selber kann sich der Mensch darüber hinwegsetzen, weil ihm, wegen Mangel an Übersicht des Zusammenhangs, das Vertrauen bleibt, dieses Grässliche werde im allgemeinen Gang des Geschehens einen Sinn haben. In der Tragödie aber fällt dieser Mangel an Übersicht als Entschuldigung für das Grässliche weg, denn hier überblickt der Mensch alles bis in die letzten Einzelheiten, und er würde vor einen unlösbaren Widerspruch gestellt. Solches zu gestalten, wäre eine Unwahrheit; denn einen wirklich unlösbaren

Konflikt, eine schuldlose Schuld, das Leiden eines Gerechten, mit einem Wort: einen in unserm Sinne tragischen Konflikt als möglich annehmen, hiesse für Lessing einfach, die Welt falsch sehen. Die Existenz des Grässlichen, die Tatsache, dass es Menschen gibt, die unschuldig leiden, kann durch nichts entschuldigt werden; weder dadurch, dass ihre Verfolger böse oder schwach sind, dass sie mit oder ohne Vorsatz handeln: es darf deshalb nicht existieren. Und es ist ein Verbrechen, wenn es Dichter darstellen. „Der Gedanke ist an und für sich grässlich, dass es Menschen geben kann, die ohne all ihr Verschulden unglücklich sind. Die Heiden hätten diesen grässlichen Gedanken so weit von sich zu entfernen gesucht, als möglich: Und wir wollen ihn nähren? Wir wollten uns an Schauspielen vergnügen, die ihn bestätigen? wir? die Religion und Vernunft überzeugt haben sollte, dass er ebenso unrichtig als gotteslästerlich ist?" (X, 134.). Wie bei Gelegenheit des „Ugolino" denkt Lessing auch hier wieder, dass der göttlichen Gerechtigkeit gemäss eine genaue Proportionalität zwischen der Tugend und dem äussern Ergehen des Menschen bestehen müsse. Was darüber hinausgeht ist Unvernunft und Gotteslästerung. So wird schliesslich auch die Auffassung der Tragödie von Lessings nicht nur teleologischem, sondern eudämonistischem Vorsehungsglauben bestimmt: Die Tragödie soll den Menschen im Glauben bestärken, dass sich auch in der Welt schliesslich alles zum Guten wenden werde.

Nur wenn von der Tragödie diese beruhigende Wirkung ausgeht, wünscht man sich den Schmerz, den sie während ihrer Dauer bereitet, nicht zu ersparen und dankt dem Dichter für die „süsse Qual".

Lessing konnte sich also von der übernommenen Theorie, nach der die Tragödie eine banale Abrechnung über Gut und Böse ist, nicht ganz befreien. Diese wirkt noch in seiner Ansicht, dass jene erhebende Wirkung nur zustande komme, wenn keine unschuldig leidenden Menschen dargestellt werden. Nach unserm Begriff liegt aber im tragischen Geschehen immer unschuldiges Leiden, da die tragische Schuld nicht am Individuum hängt, sondern auf die Weltbeschaffenheit geht. Lessings Streben ist hingegen immer darauf gerichtet, die Schuld in einem Menschen zu

lokalisieren, nicht um diesen dafür verantwortlich zu machen — denn Schuld und Leiden fliessen ja für Lessing in ein Verhängnis zusammen, für das der Mensch nicht verantwortlich gemacht werden kann — sondern, und darin zeigt sich sein Rationalismus, nur um eine Ursache für das Leiden zu haben. Es erscheint ihm nicht grässlich, wenn der Gang der Welt bedingt, dass ein Mensch schuldig werden und dann leiden muss, (obwohl der Mensch auch so im Grunde unschuldig ist) weil er hier immerhin eine ordentliche Verknüpfung von Schuld und Leiden sieht, von der ihm sein Optimismus versichert, dass sie im Zusammenhang des Geschehens einen Sinn haben werde. Für die Schuld, die dem Leiden das Grässliche nimmt, ist demnach Willensfreiheit und Verantwortlichkeit des Menschen nicht Voraussetzung, sondern Lessing begnügt sich mit der blossen Tatsache des Vorhandenseins einer Schuld, die dann mit dem Leiden in eine Reihe von Ursachen und Wirkungen eingestellt werden kann, in der auch das „Ungefähr" des freien Willens ausgeschaltet ist. Damit das aber möglich ist, darf es sich nur um eine natürliche, menschliche Schuld handeln, die psychologisch verstanden werden kann. Bezeichnenderweise lehnt Lessing deshalb den „Oedipus" ab, in dem er nur „abscheuliche und den Menschen zur Verzweiflung bringende Grundsätze" findet. (VI, 196.). Die Hauptsache ist also, dass in der Tragödie alles menschlich begriffen werde, damit es notwendig erscheine. Was Lessing aber unter dieser Notwendigkeit versteht, zeigen folgende Sätze: „Alles was zum Charakter der Personen gehöret muss aus den natürlichsten Ursachen entspringen. — Die Bewegungsgründe zu jedem Entschlusse, zu jeder Änderung der geringsten Gedanken und Meinungen müssen, nach Massgabe des einmal angenommenen Charakters, genau gegeneinander abgewogen werden und jene müssen nie mehr hervorbringen, als sie nach der strengsten Wahrheit hervorbringen können. Das Lehrreiche liegt nicht in den blossen Faktis, sondern in der Erkenntnis, dass diese Charaktere unter diesen Umständen solche Fakta hervorzubringen pflegen und hervorbringen müssen." (X, 325.). Das heisst wohl: Das Innenleben ist ebenso wie das äussere einer starren Naturnotwendigkeit unterworfen. Es handelt sich für den Tragiker infolgedessen nur darum, die psychologische Notwendig-

keit und rein kausale Bedingtheit alles Geschehens zu zeigen. Wir sollen von dem geringsten Vorgang den genauen Grund erfahren und einsehen.

Das schönste Beispiel für diese Klarheit bis in die unscheinbarste Einzelheit ist wohl „Emilia Galotti" selber, wo alles so aufs feinste durchdacht und alles psychologisch so einleuchtend ist, dass Goethe von ihr sagen konnte: „Mit halbweg Menschenverstand kann man das Warum von jeder Scene, von jedem Worte möchte ich sagen, auffinden." Dass aber das für die Erweckung wahrer tragischer Wirkung nicht genügt, wird gerade diesem Trauerspiele gegenüber klar. Trotzdem es ein Musterstück natürlicher Motivierung ist, jeden irrationalen Einfluss ausschaltet, sind wir am Schlusse nicht befriedigt: Wir wünschten, Emilia müsste nicht sterben, was wohl der beste Beweis ist, dass dem Stücke die innere Notwendigkeit fehlt. Äussere Notwendigkeit ist zwar bis in die letzten Einzelheiten vorhanden, sodass, obwohl das ganze Trauerspiel nur eine Aneinanderreihung von Zufällen ist[81]), doch der Eindruck des Möglichen, oft sogar des Wahrscheinlichen entsteht. Aber schon in diesem Spiel des Zufalls sieht Lessing Notwendigkeit, teleologisch bestimmtes Geschehen. Darauf weist ein Ausspruch Orsinas. „Zufall? Ein Zufall wär' es, dass der Prinz nicht daran gedacht, mich hier zu sprechen, und mich doch hier sprechen muss? Ein Zufall? — Glauben sie mir Marinelli: das Wort Zufall ist Gotteslästerung. Nichts unter der Sonne ist Zufall; — am wenigsten das, wovon die Absicht so klar in die Augen leuchtet. — Allmächtige, allgütige Vorsicht, vergib mir, dass ich mit diesem albernen Sünder einen Zufall genennet habe, was so offenbar dein Werk, wohl gar dein unmittelbares Werk ist!" (II, 428.). Bei dieser Bedeutung, welche die geringsten Zufälligkeiten in diesem Drama erhalten, geht doch fast der Eindruck einer Schicksalstragödie im schlechtesten Sinne von ihm aus. Jedenfalls ist die Wirkung nur niederdrückend, und man fühlt nichts von jener „süssen Qual", nichts von erhebender Wirkung.

Es ist kaum anzunehmen, dass Lessing selber von seiner „Emilia Galotti" die Wirkung verspürt hat, die er zuletzt in der Dramaturgie von der in seinem Sinne wahren Tragödie verlangte. Diese letzte Ansicht Lessings deckt sich übrigens in vielen Punkten

mit der unsern, und nur seine Begründung ist eine andere. Er mag wohl bei vorhandenen Tragödien das Wesen des Tragischen intuitiv erfasst haben. So hat er tragischem Geschehen gegenüber, trotz des dargestellten Leidens, ein Gefühl der Befriedigung; auch er fühlt die Notwendigkeit im Tragischen und ahnt, dass es sich bei der tragischen Schuld nicht um eine persönliche Schuld handeln kann. Aber auf Grund seiner Weltanschauung musste er diese Tatsachen falsch deuten: Er glaubt, die Befriedigung rühre daher, dass die Tragödie, als Abbild der Welt, den Menschen lehre, dass sich in dieser selber alles zum Guten wenden werde; die tragische Notwendigkeit hält er für eine bloss kausale, weil es für ihn eben keine höhere gibt, und die tragische Schuld ist für ihn nur insofern überpersönlich, als der Mensch unfrei ist. Bei diesen Auffassungen konnte er selber natürlich keine wahre Tragödie schaffen.

Diese letzten Ansichten Lessings folgen aber organisch aus seiner Weltanschauung. Seine Vernunft lehrte ihn eine optimistische Weltbetrachtung, und es ist natürlich, dass auch dem Trauerspiel als dem „Schattenriss von dem Ganzen des ewigen Schöpfers" dieselbe Stimmung entströmt.

Damit kommt Lessing über jene Ansicht hinaus, nach der das Trauerspiel den Menschen nur in die richtige Mitte zwischen den beiden Extremen der Überempfindlichkeit und der Empfindungslosigkeit in Bezug auf Mitleid und Furcht stellen solle. Neben diese subjektive Wirkung der Tragödie tritt nun auch eine objektive; diese soll nicht nur die Leidenschaften des Menschen in tugendhafte Fertigkeiten umwandeln, sondern sie soll auch den Sinn des Geschehens enthüllen und dadurch den Menschen in die richtige Stellung zur Welt und zum Leben bringen. Die Tragödie soll dem Menschen an den Gedanken gewöhnen, dass, wie sich in ihr alles zum besten wende, es auch im Ganzen der Welt geschehen werde; sie soll ihn davon überzeugen, dass die Natur nie irrt, dass es in Wirklichkeit kein unschuldiges Leiden gibt, dass es falsch sei, unlösbare Konflikte anzunehmen. Damit münden aber Lessings letzte Gedanken über das Tragische in die Auflösung aller Tragik.

Anmerkungen.

[1]) Ernst Paul: a. a. O., S. 199.

[2]) Aischylos, Der gefesselte Prometheus, übertragen von Carlo Philips (Inselbücherei Nr. 84), S. 22/23.

[3]) Aischylos, a. a. O., S. 41.

[4]) Aischylos, a. a. O., S. 12.

[5]) Schillers sämtliche Werke. Säkularausgabe, Bd. 12, S. 268.

[6]) Aischylos, a. a. O., S. 3.

[7]) Goethes Gespräche, herausg. von Biedermann, 2. Aufl., III, S. 119.

[8]) Ich spreche hier Shakespeares „Richard III." nur die hohe Tragik ab; dass er trotzdem eine der gewaltigsten dramatischen Schöpfungen bleibt, ist selbstverständlich. Zugestehen oder Absprechen des tragischen Gehaltes braucht an sich kein Werturteil zu sein.

[9]) Ernst Paul: a. a. O., S. 28.

[10]) Scheler M.: a. a. O. Schluss des letzten Kapitels.

[11]) Über den poetischen, und besonders den menschlichen Wert der Dichtungen Hauptmanns möchte ich damit natürlich nicht abgeurteilt haben.

[12]) Ermatinger: Das dichterische Kunstwerk, S. 232.

[13]) Kants Werke. Inselausgabe, Bd. I, S. 228.

[14]) Bibl. der schönen Wissenschaften, Bd. V, S. 311.

[15]) Vgl. hiezu Eloesser A.: Das bürgerliche Drama. Berlin 1898.

[16]) Wenn wir in einer Dichtung, weil sie aus dem metaphysischen Lebensgefühl einer andern Zeit entstanden ist, das eigentlich Tragische auch nicht mehr fühlen, so kann sie trotzdem lebendig bleiben. So übt z. B. die „Antigone" noch heute auf uns die stärkste dramatische Wirkung aus, wenn wir auch die in ihr wirkenden Notwendigkeiten nicht mehr als solche empfinden.

[17]) Vgl. hiezu Ermatinger E.: Goethes Frömmigkeit in „Wilhelm Meisters Lehrjahren", Zeitwende 1927, II. Heft.

[18]) Kant: a. a. O., S. 163.

[19]) von Aster E.: Grosse Denker. Leipzig o. J., Bd. II, S. 43.

[20]) Shaftesbury: a. a. O., S. 109/10.

[21]) Shaftesbury: a. a. O., S. 20.

[22]) Shaftesbury: a. a. O., S. 14.

[23]) Zu Leibniz:

Cassirer E.: Leibniz' System in seinen wissenschaftlichen Grundlagen. Marburg 1902.

Cassirer E.: Freiheit und Form. Berlin 1918.

Schmalenbach H.: Leibniz. München 1921.
Windelband: a. a. O., Bd. I, S. 454 ff.

[24]) Leibniz: Hauptschriften, Bd. II, S. 131.

[25]) Volkelt: a. a. O., S. 467.

[26]) Kant: a. a. O., Bd. IV, S. 799 ff.

[27]) Lipps G. F.: Das Problem der Willensfreiheit. Leipzig 1919, S. 110 ff.

[28]) Leibniz: a. a. O., S. 65/66.

[29]) Leibniz: a. a. O., S. 149.

[30]) Leibniz: a. a. O., S. 129.

[31]) Windelband: a. a. O., S. 489.

[32]) Sommerfeld M. in: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, herausgegeben von P. Merker & W. Stammler, Bd. I, S. 95.

[33]) Simmel G.: Kant. Sechzehn Vorlesungen, 5. Aufl. Leipzig und München 1921. S. 265.

[34]) Kant: a. a. O., Bd. IV, S. 799.

[35]) Wolff Chr.: Vernünftige Gedanken von den Absichten der natürlichen Dinge...... Neue Aufl. Halle 1752. S. 6.

[36]) Wolff Chr.: a. a. O., S. 492.

[37]) Ermatinger E.: Die deutsche Lyrik, 2. A. Leipzig und Berlin 1925, Bd. 1, S. 8.

[38]) Wolff Chr.: Vernünftige Gedanken von der Menschen Tun und Lassen. Neue Auflage. Halle 1752. S. 456.

[39]) Wolff Chr.: Vernünftige Gedanken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen. 5. Aufl. Bd. I, S. 640.

[40]) Wolff Chr.: ebenda S. 637.

[41]) Brüggemann Fr.: a. a. O., S. 102.

[42]) Gellerts Dichtungen, herausgegeben von Schullerus. Leipzig und Wien. S. 66.

[43]) Schlegel J. E.: Werke, 5 Bde., herausgegeben von J. H. Schlegel, Kopenhagen und Leipzig 1761. Bd. I, S. 245.

[44]) Schlegel J. E.: a. a. O. Bd. I, S. 250.

[45]) Gellert: Leben der schwedischen Gräfin von G. Bern 1769. S. 23.

[46]) Lessings Gespräche S. 228.

[47]) Fittbogen: a. a. O., S. 168.

[48]) Wenigstens denkt sich Lessing in seinem Faustfragment die Strafe als etwas Geistiges:

Faust: .... Schnell wäre seine Rache? Schnell? .. Und ich lebe noch? Und ich sündige noch? ..
Der sechste Geist: Dass er dich sündigen lässt, ist schon Rache!
Faust: Und dass ein Teufel mich dieses lehren muss! (III, 384.)

[49]) Ermatinger: Barock und Rokoko. S. 137.

[50]) Leibniz: a. a. O., S. 492.

[51]) Vgl. hiezu Fischer K.: Geschichte der Philosophie, Bd. II.

[52]) Bezeichnend ist das folgende Gedicht Leibnizens (1767):

Was lobt man viel die Griechen
Sie müssen sich verkriechen
Wenn sich die deutsche Muse regt.
Was sonst die Römer gaben
Kann man zu Hause haben,
Nachdem sich Mars bei uns gelegt.

Horaz im Fleming lebet,
Im Opiz Naso schwebet,
Im Greiff Senezens Trauerspiel.
Nur Maro wird gemisset....

[53]) Köster: a. a. O., S. 9/10.

[54]) Breitinger J. J.: Critische Dichtkunst. Zürich 1740. Bd. I, S. 6.

[55]) Vgl. auch folgenden Ausspruch: „Wann nun also diese Nachahmung seine Richtigkeit hat, so habe ich mich auf weiter nichts als auf eine bekannte Anmerkung zu berufen. Auf diese nämlich, dass eine wahre Leidenschaft viel zu unruhig ist, als dass sie uns Zeit lassen sollte, fremde Empfindungen nachzubilden. Wenn man das, was man fühlt, singt, so singt man es allezeit mit ursprünglichen Gedanken und Wendungen. Sind aber diese angenommen, so ist auch gewiss ihr ganzer Grund angenommen. Der Dichter hat alsdenn ruhig in seiner Stube gesessen, er hat die Züge der schönen Natur aus verschiedenen Bildern mühsam zusammengesucht, und ein Ganzes gemacht, wovon er sich selbst, aus einem kleinen Ehrgeize, zum Subjekte annimmt." (V, 290.).

[56]) Vgl. Cassirer: Freiheit und Form. S. 154.

[57]) Mann Th.: Der Tod in Venedig. S. 28.

[58]) Diese Ausführungen beziehen sich nur auf das ernste Drama. Viel besser entspricht dem Lebensgefühl der Aufklärung das Lustspiel. Dieses liegt seinem Stimmungsgehalt wie seinem Stoffe nach der Zeit viel näher als das ernste Drama: Das Lustspiel verlangt nicht jene gewaltige Willensanspannung und die Darstellung grosser Leidenschaften, und seinem Stoffe nach handelt es sich nicht um das Verhältnis des Menschen zum Metaphysischen, sondern meistens um Nur-Menschliches und Allzumenschliches, an das es den Helden unlöslich gebunden darstellt. Diese starke Betonung der Gebundenheit an das Irdische, wodurch der Humor einen vorwiegend passiven und epischen Charakter erhält, ist dem „bürgerlichen" Lebensgefühl der Zeit adäquat. Wenn wir nun auch tiefsten Humor kaum finden, da er aus derselben Grundlage wächst wie das Tragische und wie dieses eine Mischung von Intellekt und Gefühl ist, so neigt die Aufklärung doch zum Komischen. Für dieses ist eine vorwiegend intellektuelle Einstellung zum Leben die Grundlage, und da sich mit dem Komischen zudem leicht eine moralische Spitze verbindet, so musste es dem Rationalisten besonders nahe liegen.

Wir sehen also, dass in der Aufklärung zum grossen Teil die Voraussetzungen für das Lustspiel vorhanden waren; sie aber im einzelnen aufzuzeigen, müsste die Aufgabe einer besondern Untersuchung sein.

[59]) Ermatinger: Das dichterische Kunstwerk. S. 179.

[60]) Gerstenberg: Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur. S. 230 f (Deutsche Lit. Denkm. des 18. und 19. Jahrh., Bd. 29/30).

[61]) Vgl. hiezu Sommerfeld M.: Romantheorie und Romantypus der deutschen Aufklärung. (Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Bd. 4, S. 459 ff.)

[62]) Gerstenberg: a. a. O., S. 112 ff.

[63]) Du Bos: Réflexions critiques sur la poésie et la peinture. 3 vol. Pars 1755. 6. Aufl. I, S. 6 und 11.

[64]) Sommer R.: a. a. O., S. 2 ff.

[65]) Goethe: Wilhelm Meisters theatralische Sendung, herausgegeben von Maync. S. 110.

[66]) Sommer: a. a. O., S. 192 ff.

[67]) Irrtümlicherweise wird Calepio (Pietro de' conti di Calepio), bekannt durch seinen „Paragone della poesia tragica d' Italia con quella di Francia" (1732), oft Conti genannt; so noch von K. May (a. a. O., S. 101). Diese beiden Namen müssen auseinandergehalten werden, um so mehr als es im gleichen Jahrhundert einen ital. Ästhetiker namens Conti wirklich gibt.

[68]) Petsch: Lessings Briefwechsel über das Trauerspiel . . . . . S. XXXIV.

[69]) Breitinger: a. a. O., S. 101.

[70]) Schlegel J. E.: Ästhetische und dramaturgische Schriften, herausgegeben von Antoniewicz (Deutsche Lit. Denkm. Bd. 26), S. 203.

[71]) Schlegel J. E.: a. a. O., S. 92.

[72]) Hebbel Fr: Tagebuch vom 20. April 1835.

[73]) Kettner: a. a. O., S. 80.

[74]) Lessings Ironie wird auch an Aussprüchen wie dem folgenden, den er Philotas in den Mund legt, deutlich. „Jedes Ding, sagte der Weltweise, der mich erzog, ist vollkommen, wenn es seinen Zweck erfüllen kann. Ich kann meinen Zweck erfüllen, ich kann zum Besten des Staates sterben: ich bin vollkommen also, ich bin ein Mann." (II, 363.)

[75]) Hamanns Schriften, herausgegeben von Friedrich Roth, 1821. Bd. II, S. 492/3.

[76]) Vgl. Petsch: a. a. O., S. LV.

[77]) Goethes Werke. Inselausgabe. Bd. 3, S. 816/17.

[78]) Hebbel: Vorwort zu Maria Magdalene (letzter Absatz).

[79]) Aristoteles: a. a. O., S. 10.

[80]) Schacht: a. a. O., S. 74/75 geht in seiner Interpretation von Stellen der Hamb. Dramaturgie entschieden zu weit, wenn er z. B. aus dem Satz „Das Genie können nur Begebenheiten beschäftigen, die inein-

ander begründet sind" schliesst, Lessing denke hier an eine Handlungstragödie. Man darf nicht zu sehr auf die einzelnen Wörter pressen, sonst könnte man die unglaublichsten Widersprüche aus der Dramaturgie herauslesen; man würde auf diese Weise Sätze finden, die sich fast wörtlich widersprechen. Man vergleiche etwa folgende: Der Dichter wird suchen „die Vorfälle, welche die Charaktere in Handlung setzen, so notwendig einen aus dem andern entspringen zu lassen." (IX, 316.) Aber: „sind es die blossen Facta, die Umstände der Zeit und des Ortes, oder sind es die Charaktere der Personen, durch welche die Facta wirklich geworden sind, warum der Dichter lieber diese als eine andere Begebenheit wählet?" (IX, 280.) Immerhin sind aber gewisse Widersprüche in der Hamb. Dramaturgie nicht zu leugnen, da Lessing an einigen Stellen unzweideutig der Handlung den Vorzug gibt, während er an andern Orten ebenso deutlich die Charaktere höher stellt. Vielleicht lässt sich eine Erklärung finden.

Aristoteles stellt bekanntlich die Handlung höher als die Charaktere und geht sogar soweit, dass er behauptet, ein Trauerspiel könne nicht ohne Handlung, wohl aber ohne Charaktere bestehen. Im Briefwechsel über das Trauerspiel scheint Lessing noch ganz auf dem Boden des alten Philosophen zu stehen, wenigstens bemüht er sich auf ziemlich spitzfindige Art zu beweisen, dass die Tragödie auch ohne Charaktere bessern könne. (XVII, 100.). Auch in der Hamb. Dramaturgie stehen nun die ausdrücklichsten Belege für die Höherstellung der Handlung im Zusammenhange mit der Interpretation der aristotelischen Poetik. „Die Fabel ist es, welche den Dichter vornehmlich zum Dichter macht: Sitten, Gesinnungen und Ausdruck werden zehnen geraten, gegen einen, der in jener untadelhaft ist." (IX, 343.). Die Fabel ist aber die Nachahmung einer Handlung, und diese die Verknüpfung der Begebenheiten, und die richtige Verknüpfung der Begebenheiten ist das Haupterfordernis der Tragödie (ebenda). Auch im 77. Stück der Dramaturgie finden wir ganz ähnliche Formulierungen und zwar wieder im Zusammenhange mit Aristoteles. Man darf deshalb auf diese Belege nicht zu sehr pochen: Sie zeugen nur von Lessings Ehrfurcht vor Aristoteles.

Ebenso haben die schroffsten Aussprüche für die Bevorzugung der Charaktere ihren besondern Grund. Es handelt sich dabei gewöhnlich um das Verhältnis von Poesie und Geschichte. (Das gilt vor allem für die beiden Hauptstellen in Stück 23 und 33.) Geschichtliche Charaktere sind Lessing nun freilich „heiliger" als geschichtliche Handlungen, woraus man nicht unbedingt zu schliessen braucht, dass sie ihm auch wichtiger seien. Der Grund dafür, dass dem Dichter die geschichtlichen Charaktere heilig sein sollen, ist zudem ausserästhetisch. Der historisch bekannte Charakter darf in seinen Hauptmerkmalen nicht verändert werden, weil er dadurch mit dem Bilde, das man von ihm im Gedächtnisse hat, in Widerspruch geriete, wodurch die Illusion gestört würde (Stk. 31 und 33). Übrigens kann dieser Fehler (die Veränderung der bekannten Charaktere) mit dem Genie bestehen

(IX, 324), weshalb auch auf die Heiligkeit der Charaktere kein zu grosser Wert gelegt werden darf.

Übrigens lässt sich beobachten, dass Lessing an verschiedene Wirkungen der Tragödie denkt, je nachdem er von der Handlung oder von den Charakteren als der Hauptsache spricht. Wo er die blosse Erweckung der Leidenschaften im Auge hat, da erscheint ihm die Handlung als das Hauptwerk. Dazu stimmt, dass er in der Komödie, die vor allem bessern soll, die Charaktere für das wichtigere erklärt. „Umgekehrt ist es in der Tragödie, wo die Charaktere weniger wesentlich sind, und Schrecken und Mitleid vornehmlich aus den Situationen entspringt." (Stk. 51 und ähnlich Stk. 32.) Wo Lessing aber besonders an die Reinigung der Leidenschaften denkt, da rücken für ihn die Charaktere in den Vordergrund; deshalb lehnt er Charaktere ab, denen die Absicht fehlt und damit das Unterrichtende. (Stk. 34 und 79.)

So verschiebt sich bei Lessing je nach dem Zusammenhange der Schwerpunkt bald auf die Charaktere, bald auf die Handlung. Im ganzen betont er aber die Gleichberechtigung beider Faktoren; Hauptregel ist für ihn, dass sich Charakter und Handlung gegenseitig bedingen und sich nicht etwa widersprechen. Auf dem Theater sollen wir lernen, „was ein jeder Mensch von einem gewissen Charakter unter gewissen gegebenen Umständen tun werde." (IX, 261.) Dieser unlösliche Zusammenhang von Charakteristik und Handlung ist Lessings höchste Forderung. Für uns ist das nun eine Binsenwahrheit; dieser Gedanke war aber nicht immer selbstverständlich. (Vgl. Aristoteles, a. a. O., Kap. VI.)

[81]) Vgl. Kettner: a. a. O., S. 230 ff.

Von der Sammlung

WEGE ZUR DICHTUNG

Zürcher Schriften zur Literaturwissenschaft

sind bisher erschienen

Im Verlag von Orell Füssli, Zürich:

1. Walther Meier, Jean Paul. Das Werden seiner geistigen Gestalt. 1926.
2. Gustav Egli, E. T. A. Hoffmann. Ewigkeit und Endlichkeit in seinem Werk. 1927.

Im Verlag der Münster-Presse, Horgen-Zürich / Leipzig:

3. Leonhard Beriger, Grillparzers Persönlichkeit in seinem Werk. 1928.
4. Heinrich Straumann, Justinus Kerner und der Okkultismus in der deutschen Romantik. 1928.
5. Josef Clivio, Lessing und das Problem der Tragödie. 1928.